



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

THAYNARA HENRIQUE VIEIRA LOURENÇO

**A ESCRITA MUSICAL E O TEATRO-RITUAL
DA AUTORA CAMARONESA WEREWERE-LIKING**

BRASÍLIA

2024

THAYNARA HENRIQUE VIEIRA LOURENÇO

A ESCRITA MUSICAL E O TEATRO-RITUAL
DA AUTORA CAMARONESA WEREWERE-LIKING

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Literatura.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais
Linha de pesquisa: Literatura e outras artes

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria da Glória Magalhães dos Reis

BRASÍLIA

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Henrique Vieira Lourenço, Thaynara
He A escrita musical e o teatro-ritual da autora camaronesa
Werewere-Liking / Thaynara Henrique Vieira Lourenço;
orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis. -- Brasília,
2024.
172 p.

Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Teatro-ritual. 2. música. 3. Werewere-Liking. 4.
bassa. 5. colonialismo. I. Magalhães dos Reis, Maria da
Glória, orient. II. Título.

HENRIQUE VIEIRA LOURENÇO, Thaynara. *A escrita musical e o teatro-ritual da autora camaronesa Werewere-Liking*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Literatura.

BANCA AVALIADORA

Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis

Universidade de Brasília

Dra. Luciana Hartmann

Universidade de Brasília

Dr. Marcos Antônio Alexandre

Universidade Federal de Minas Gerais

Dra. Josilene Pinheiro-Mariz

Universidade Federal de Campina Grande

Dr. André Luís Gomes

Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que me foi concedida, incentivando a realização desta pesquisa no Brasil e na França;

Ao programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit/UnB) e aos seus professores, por todas as oportunidades proporcionadas para que eu pudesse trilhar o meu caminho acadêmico;

Agradeço profundamente à professora Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, minha orientadora dedicada, cuja presença e orientação desde os meus primeiros passos no teatro foram fundamentais. Sua inspiração profissional e humanística moldou não apenas minha trajetória acadêmica, mas também minha visão de mundo;

Aos professores presentes em minha Banca Examinadora, por gentilmente aceitarem participar da minha banca e disporem de seu tempo para ler e examinar as minhas reflexões;

À Universidade de Brasília, onde iniciei minha jornada acadêmica aos dezesseis anos na graduação e que me acompanhou de forma constante e fundamental até a conclusão do doutorado;

Ao grupo de pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas, em especial aos membros que formaram o grupo de *Tradução coletiva e Swing*, pela colaboração, risos e aprendizados nas revisões das traduções;

Ao coletivo *En classe et en scène*, pela jornada compartilhada, seu compromisso com a educação e por todas as vivências em cena;

À Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, pela recepção em meu doutorado sanduíche e pela oportunidade de participar de ateliês extracurriculares práticos que ampliaram minha compreensão do universo teatral e musical;

Ao laboratório SeFea e seus membros, em especial ao professor Dr. Aurélien Freitas, pela riqueza das trocas envolvendo teatro, música e ritualidade, e por seu apoio inestimável e encorajamento. Acredito que nossos momentos de compartilhamento de expertise e trocas sobre os temas de nossas teses reafirmaram a importância deste doutorado;

À professora Dra. Sylvie Chalaye, minha coorientadora na França, com quem tive a excepcional oportunidade de adquirir novas perspectivas não apenas epistemológicas, mas também

culturais, devido à diversidade de pontos de vista em cada aula, que certamente serão muito úteis ao longo da minha vida profissional;

Aos grupos musicais dos quais tive a honra de fazer parte - Samba de Quinta, Parioká, Orquestra de teclados de Brasília e Obará - expresso minha profunda gratidão pela experiência enriquecedora de criar música em conjunto;

Aos amigos de profissão, a professora Dra. Rosana Correia e o professor Dr. João V. Pereira Neto, por todos os conselhos e dicas tanto sobre a minha tese quanto em relação a minha estadia na França;

À Dyhorrani Beira, amiga que tem sido companheira de jornada acadêmica por mais de uma década, sou imensamente grata por nossa parceria, pela troca de experiências como doutorandas e pelo conforto que encontrei em nossa amizade;

Às amigadas que ultrapassaram os limites entre Brasília, Paris e Nice, obrigada Corentin, Sue, Yacine, Iris, Laene, Renato, Lorrane, Alisson, Balthazar, Ercílio, Karla, Olávio, Diego, Luciana, Mari, Josi, Karina, Sandra Luíza, Idalina, Irene, Gleice e Bruna;

À Werewere-Liking, agradeço por sua disposição em conversar comigo e em me ajudar a ter acesso às obras;

Aos meus amigos de longa data, expresso meu sincero agradecimento. Em especial, a Douglas da Silva Jorge, por caminhar ao meu lado e tornar mais leve os passos desta jornada da vida. E Iyaromi Ahualli, obrigada por me ajudar a reconectar com minha ancestralidade e por nossa parceria constante;

Aos meus alunos e todas as trocas maravilhosas;

Para minha família, dispersa principalmente entre o Distrito Federal, Goiás, Rio de Janeiro e Bahia, dedico minha conquista como um feito que nos pertence a todos;

À Gessica Trésor, obrigada pelo seu vívido conhecimento de África e línguas nativas. Seu companheirismo foi essencial para esta tese. Nalingi yo mwasi na ngai!

Ao meu núcleo familiar, expresso minha profunda gratidão. Sem o amor e apoio de vocês, nada seria possível. Obrigada, avó Maria da Glória Vieira Henrique, pela coragem de tentar uma vida nova em Brasília, e por todo cuidado e apoio. Mãe, dona Sandra Henrique, agradeço por acreditar em mim, pela dedicação, carinho, fé e incentivo nos meus estudos. Pai, Durval Mello,

obrigada pelo zelo, pelo samba, pelos ritmos, batuques e danças. À minha irmã, Rafaela Henrique, agradeço pela generosidade, paciência, risos, diplomacia e amizade. Amo vocês!

Por fim, reverencio meus ancestrais, cujas melodias ecoam profundamente em mim, conduzindo-me à música e desvelando uma vida permeada por contínuos aprendizados.

RESUMO

Este estudo analisa a obra da autora pluridisciplinar camaronesa Werewere-Liking, que se destaca por sua atuação em diversas áreas, como escrita, música, percussão, romance, ensaio, atuação e direção, entre outros ofícios exercidos em torno do espetáculo. Nosso objetivo central consiste em investigar a maneira como a autora manipula o hibridismo em suas criações, especialmente nas interações entre linguagem dramática e musical, fundamentadas nas tradições de seu povo, os Bassa, também de Camarões. Ademais, pretendemos examinar sua obra em um contexto brasileiro caracterizado pela carência de estudos acadêmicos sobre a autora e sua cultura, tanto em traduções para o português quanto em registros documentais e audiovisuais. Uma meta adicional é abordar as vozes femininas africanas no Brasil, preenchendo assim uma lacuna de pesquisa. Buscou-se, como embasamento teórico, a centralização em epistemes negras e afrocentradas, a fim de ter por base olhares efetivamente voltados para a África e evidenciar interlocuções que abrangem suas próprias produções e perspectivas sobre os desdobramentos do colonialismo. Na primeira parte do trabalho, será discutida a Coletânea de Canções Épicas do povo Bassa de Camarões (2007), considerada uma obra rara. Esse texto estabelece uma conexão direta com o que a autora denomina de teatro-ritual, uma forma contemporânea de teatro que ela desenvolveu na Costa do Marfim, com base nos princípios da tradição bassa. Na segunda seção, serão examinados os textos da autora que se enquadram nessa estética, enquanto na terceira parte serão tratados aqueles que não estabelecem essa conexão de forma direta. Foi verificado que a musicalidade, que abrange a dinâmica da obra de Werewere-Liking, é uma ferramenta de produção e recuperação de sentido, alçado não apenas na concretização do imaginário africano, mas também na musicalidade como um mecanismo efetivo de recuperação de um passado coletivo originário.

Palavras-chave: teatro-ritual; música; Werewere-Liking; Bassa; colonialismo.

RÉSUMÉ

Cette étude analyse l'œuvre de l'auteure pluridisciplinaire camerounaise Werewere-Liking, qui se distingue par son engagement dans divers domaines tels que l'écriture, la musique, la percussion, le roman, l'essai, l'interprétation et la direction, entre autres activités liées au spectacle. Notre objectif principal est d'explorer la manière dont l'auteure manipule l'hybridisme dans ses créations, notamment dans les interactions entre le langage dramatique et musical, en s'appuyant sur les traditions de son peuple, les Bassa, également du Cameroun. De plus, nous avons l'intention d'examiner son œuvre dans un contexte brésilien caractérisé par le manque d'études académiques sur l'auteure et sa culture, tant en traductions vers le portugais qu'en enregistrements documentaires et audiovisuels. Un objectif supplémentaire est d'aborder les voix féminines africaines au Brésil, comblant ainsi une lacune de recherche. On recherche, comme fondement théorique, la centralisation en épistèmes noires et afrocentrées, afin de se fonder sur des regards effectivement tournés vers l'Afrique et de mettre en évidence des interlocutions qui englobent leurs propres productions et perspectives sur les déploiements du colonialisme. Dans la première partie de l'ouvrage, sera discuté le Recueil de chansons épiques du peuple Bassa du Cameroun (2007), considéré comme une œuvre rare. Ce texte établit un lien direct avec ce que l'auteure appelle le théâtre-rituel, une forme contemporaine de théâtre qu'elle a développé en Côte d'Ivoire, sur la base des principes de la tradition bassa. Dans la deuxième section, les textes de l'auteure qui relèvent de cette esthétique seront examinés, tandis que dans la troisième partie seront traités ceux qui n'établissent pas ce lien directement. Il a été constaté que la musicalité, qui englobe la dynamique de l'œuvre de Werewere-Liking, est un outil de production et de récupération de sens, non seulement dans la concrétisation de l'imaginaire africain, mais aussi dans la musicalité comme mécanisme efficace de récupération d'un passé collectif originaire.

Mots-clés : théâtre-rituel; musique; Werewere-Liking; Bassa; colonialisme.

SUMMARY

This study analyzes the work of the Cameroonian pluridisciplinary author Werewere-Liking, which stands out for its action in several areas, such as writing, music, percussion, romance, essay, acting and direction, among other occupations exercised around performance. Our central objective is to investigate how the author manipulates hybridism in her creations, especially in the interactions between dramatic and musical language, grounded in the traditions of her people, the Bassa, also from Cameroon. Furthermore, we intend to examine her work in a Brazilian context characterized by a lack of academic studies on the author and her culture, both in translations into Portuguese and in documentary and audiovisual records. An additional goal is to address African female voices in Brazil, thus filling a research gap. It was sought, as a theoretical basis, the centralization in black and Afro-centered epistemes, in order to be based on looks effectively focused on Africa and evidence interlocutions that cover their own productions and perspectives on the deployments of colonialism. In the first part of the work, it will be discussed the Collection of Epic Songs of the Bassa people of Cameroon (2007), considered a rare work. This text establishes a direct connection with what the author calls ritual-theater, a contemporary form of theater that she developed in Ivory Coast, based on the principles of the Bassa tradition. In the second section, the author's texts that fit this aesthetic will be examined, while in the third part will be treated those that do not establish this connection directly. The discovery was made that musicality, as exemplified in the dynamic creations of Werewere-Liking, serves as a potent instrument for both the production and rediscovery of meaning. It extends beyond mere representation of the African imagination, functioning as a powerful mechanism for reconnecting with a shared ancestral heritage.

Keywords: ritual-theatre; music; Werewere-Liking; Bassa; colonialism.

**A escrita musical e o teatro-ritual
da autora camaronesa
Werewere-Liking**



Thaynara Henrique Vieira Lourenço



A música é a língua materna de Deus. Aliás foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam, que em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores.

Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor.

Ou mais grave ainda, percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e assim abrir-se iriam brechas no mundo inteiro.

Mia Couto

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Instrumento hilun do povo Bassa	35
Figura 2: Dùndún, o tambor falador de Adebisi Adeleke	59
Figura 3: Representação do Mbock	77
Figura 4: Emblema da Fundação Panafricana Ki-Yi	78
Figura 5: Estátuas colonas: do Inocente ao Surrealista	79
Figura 6: Uma das posturas de base Ki-Yi	80
Figura 7: Melismas na língua bassa	103
Figura 8: Fragmento da peça <i>Árvore Deus</i>	120
Figura 9: Ostinato africano	123
Figura 10: Djembês à esquerda sendo tocados pelo grupo Ki-Yi	140
Figura 11: Música Iniciação de Werewere-Liking e Ben Mpeck	143
Figura 12: Fundadora do Vilarejo Ki-Yi, Werewere-Liking em cena	157
Figura 13: Co-fundadores Nserel Njock e Pape Gnepo	158
Figura 14: Grupo Ki-Yi dançando	160
Figura 15: Grupo Ki-Yi mascarados	162
Figura 16: Mulher e fogo no Vilarejo Ki-Yi	166
Figura 17: Homens dançam no Vilarejo Ki-Yi	169
Figura 18: Homem e fogo no Vilarejo Ki-Yi	172

SUMÁRIO

Introdução	15
Minhas cordas raízes.....	16
Sobre as cordas do instrumento deste estudo.....	18
PARTE I – <i>Os murmúrios de Ngog Lituba</i>	24
1.1 Ad libitum: o compasso dos invencíveis	26
1.2 A voz dos velhos bardos.....	34
1.3 Acústicas teatrais.....	47
PARTE II – <i>Os tambores harmonizam a palavra</i>	61
2.1 No ritmo da cura - o ritual	62
2.2 Tessituras vocais - a dramatização do ritual	80
2.3 Entre cordas - o teatro-ritual	88
PARTE III – <i>A narrativa percute a cura</i>	97
3.1 Orfeu canta em África	98
3.2 O ritmo entra no corpo	109
3.2.1 O ritmo da vida deixa fragmentos melódicos	111
3.2.2 A viúva reaprende a dançar	117
3.3 A família instrumental	128
Considerações finais	144
Referências	149
Anexos	157

INTRODUÇÃO

*Nós choramos a noite toda
Até o canto da perdiz
Até o canto do galo
Nós choramos a noite toda
Njambé¹, mas você estava lá
Quando cortavam as orelhas
Quando cortavam o cordão umbilical do nosso clã
Quando esmagavam o crânio do nosso Ancestral
Quando queimavam o batedor de moscas do nosso avô
Ina, ó, ó, ó!
Onde encontrar o túmulo do Ancestral
Perdemo-nos como uma ovelha que quebra sua corda.
Ina, ó, ó, ó!
Em qual fonte apimentar nosso sangue
Perdido nós éramos como um pobre cão bastardo
Vagando pela praça do mercado!*

*Nós choramos a noite toda
A parada foi longa
E a perdiz cantou timidamente
Em uma manhã de nevoeiro
Cantos iluminados de cataratas de esperança
Esperança de uma aurora ao som de cabaças de balafom.
E a perdiz se calou
Porque seu canto morreu na garganta
De uma cobra píton.*

*E o tambor se calou
E o pequeno sino não mais riu na savana amarela
E o luto plantou a sua casa no quintal do vilarejo.
Sangue! Sangue! Sangue!
Torrentes de sangue!
Mulheres, escondam-se à noite nos vossos recintos:
O fuzil passa.²(...)*

Poema *Independência*
Charles Ngandé, 1974

¹ O povo Bassa de Camarões possui dois astros divindades ligados à guerra: Njambé, que equivale a Júpiter; e Son, a Lua.

² No original: “Nous avons pleuré toute la nuit / Jusqu’au chant de la perdrix / Jusqu’au chant du coq /Nous avons pleuré toute la nuit /O Njambé tu étais pourtant là /Quand on coupait les oreilles /Quand on coupait le cordon ombilical de notre clan /Quand on fracassait le crâne de notre Ancêtre /Quand on brûlait le chasse mouche de notre aïeul /Ina ô ô ô ô ! /Où retrouver la tombe de l’Ancêtre /Perdus nous étions comme un mouton qui casse sa corde. Ina ô ô ô ô ! /Dans quelle source repimenter notre sang /Perdus nous étions comme pauvre chien bâtard /Errant sur la place du marché ! / Nous avons pleuré toute la nuit /L’étape a été longue /Et la perdrix a chanté timidement Dans un matin de brouillard /Chants illuminés de cataractes d’espérance /Espérance d’une aurora aux dents de balafons. /Et la perdrix s’est tue /Car son chant s’est éteint dans la gorge /D’un python. /Et le tam-tam s’est tu /Et le grelot n’a plus ri sur la jaune savane /Et le deuil a planté sa case dans la cour du village. /Sang !Sang !Sang ! /Torrents de sang ! /Femmes, terrez-vous le soir dans vos enclos : /Le fusil passe.” (Ngandé, 1974, p. ?)

Há um *lamento triste que sempre ecoa*³ nos países invadidos pela colonização. E o som desses soluços abafados não desentoa tanto quando nos aproximamos do meu país natal, o Brasil, ou quando atravessamos o oceano em direção a Camarões e outras nações africanas. Quando Ngandé (1974), poeta camaronês, expressa em versos o árduo processo até culminar na independência de seu país, esses sons estão lá, pulsantes e sonoros como um músculo cardíaco que precisa se manter vivo. Existe um som peculiar do choro noturno que rutila em meio ao usual silêncio daqueles que dormem, uma lágrima corrosiva quando se percebe que o choro durou a noite inteira e os pássaros voltaram a cantar, mas não nasce um novo dia esperançoso, nasce a repetição de um fim, nasce o filho do carrasco, sobra a certeza do som da fratura craniana de uma memória esmagada.

E talvez, para aqueles que resistem, parar de escutar esses sons não seja um alívio. Se ninguém chora, se o pássaro já não canta, se o grave do tambor não toca, os corpos calados coincidem com a falta de forças para lutar. Por isso, escrevo para você que compreende o valor do som que ainda consegue se propagar e como um exercício de leitura pode se tornar de escuta.

Aliás, pouco compreenderia sobre minha experiência irrequieta neste mundo sem a vibração da música. Há alguns meses minha orientadora designou o exímio objetivo de traçar uma linha de raciocínio comum que ligasse todas as partes do meu texto e, embora possuísse pleno conhecimento das estruturas rígidas do arcabouço acadêmico, minha mente só conseguia conceber a ideia de que, para tanto, essa linha deveria ser uma corda. Apenas uma corda seria capaz de sustentar a potência vocal daqueles que foram por tanto tempo subjugados e, se esticada na medida certa, vibrar até produzir som.

À vista disso, para explorar o emprego das cordas presas pelas tarraxas deste estudo, é necessário retornar o olhar para seus encordoamentos, ou seja, o conjunto de cordas usadas que antecedem o processo de escrita, tanto o meu quanto o da autora objeto desta tese, de modo que esse aglomerado harmônico possa emitir toda a sua sonoridade.

Minhas cordas raízes

Nasci e cresci em zonas periféricas do Brasil, principalmente em uma cidade satélite do Distrito Federal e na zona norte do Rio de Janeiro. Isso significa que, nesses lugares, apesar de pouco se saber sobre o desenlace da colonização e sobre África, muito se vive. Foram muitas

³ Em referência ao Canto das Três Raças, uma composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro que foi originalmente concebida como um samba-enredo para a Portela, mas que acabou não sendo utilizada para esse propósito. Em 1976, a cantora Clara Nunes gravou a música no LP Clara e obteve um enorme sucesso.

as bacias pesadas em cima da cabeça que minha avó e as gerações antes dela precisaram carregar embaixo do sol quente baiano para que eu chegasse até aqui. E quando cheguei, aprendi que onde muitos apenas caminham, eu ainda precisaria aprender a andar com uma bacia.

Em 2002, Abdias Nascimento, um dos mais proeminentes defensores da cultura e igualdade para as populações afrodescendentes no Brasil e no mundo, falava sobre como o Estado é intrinsecamente injusto e ilegítimo. Para o autor, o Estado é uma manifestação política e social que favorece exclusivamente os interesses de uma elite, cujo objetivo é alcançar um padrão estético racial e cultural europeu-ariano. (Nascimento, 2002, p. 269). Nesse mesmo ano, aos sete anos de idade, eu jamais poderia ter a compreensão necessária sobre as formulações de Nascimento, mas já recebia o peso da estrutura vigente do Estado desses olhares que não sabiam identificar se eu era negra ou indígena, mas tinham a absoluta certeza de que eu não era branca.

Como aparato principal de defesa, me instrumentalizei pelos estudos. Primeiramente pela música, ainda criança adquiri calos nos dedos pelas cordas do violão. Além disso, percebi que minha determinação não era o bastante, eu precisava ser excepcional para balancear entre autodidatismo e bolsas de estudo se eu quisesse entrar em lugares aos quais os esforços de minha família não poderiam me levar. Assim, enquanto avançava no ensino público, aprendi o peso das teclas do piano, a consciência coletiva de se tocar na Orquestra de Teclados Brasília, o gosto metálico da gaita na boca, o cheiro do breu no arco do violino.

Foi também com uma bolsa integral na Aliança Francesa de Brasília que aprendi a me articular no francês. E, com o ensino público, acessei o universo do inglês e do espanhol, no Centro Interescolar de Línguas de Brasília. Aos dezesseis, fui a primeira da minha família a entrar em uma Universidade Federal e, aos dezoito, a primeira a escrever e publicar um livro, pela Chiado Editora entre Brasil e Portugal. Nessa mesma idade, uma bolsa do Brasília sem Fronteiras me deu a oportunidade de sair do meu país para conhecer a França e, por mais irônico que possa parecer, acabei reconhecendo a mim mesma.

Reconheci o samba que corre em minhas veias, a ginga que impressiona quando me movo em terras estrangeiras, a potência do sabor dos nossos temperos, o saber ancestral herdado, o som de palavras africanas comuns entre o português brasileiro e o francês crioulo. A verdade é que, antes dessa experiência, cada passo que eu acreditava me tirar de uma condição marginalizada, na verdade, me empurrava para o padrão estético e cultural europeu-ariano. O meu aparato de defesa, já que não poderia mudar os meus traços expostos, consistia em mostrar que eu era capaz de reproduzir um conhecimento branco.

Os meus instrumentos eram de origem branca, minha literatura, meu teatro, minhas músicas, não eram dos meus, eram deles. Quanto mais eu concedesse esse espaço, mais venceria a lógica da colonialidade. E, vejam que curioso, ao questionar um amplo número de franceses sobre a minha origem, eles prontamente respondiam: Malgaxe. Viam mais África em mim do que eu mesma era capaz de enxergar.

Assim, quando voltei ao Brasil, retracei as cordas raízes para me instrumentalizar. Senti o peso no ombro que a corda do surdo faz em uma batucada do Grupo Obará, fortaleci as calosidades nos dedos com cordas de cavaquinho, nas mãos com o aprendizado do djembé, do atabaque, do pandeiro. Improvisei com chocalhos, berimbaus e agogôs. Dancei com caboclos, descobri a língua dos meus ancestrais e aprendi a conversar com minha Iyabá. Ademais, minha escrita também se modificou, meus textos selecionados para compor coletâneas de prêmios como o Malê, para jovens escritores negros, e o Zouk, para mulheres escritoras do Brasil, já brotaram com raízes bem fundamentadas.

Nesse retorno, também tive a oportunidade de entrar para o coletivo teatral *En classe et en Scène*⁴, coordenado por Maria da Glória Magalhães dos Reis. Nele, além de ampliar minha gama de autores africanos, também pude atuar e vivenciar em cena textos como *Crepúsculo do tormento*⁵(2016), da escritora camaronesa Léonora Miano; *A Encruzilhada*⁶(1990), do autor togolês Kossi Efoui; *A mãe cedo demais*⁷(2004), do autor também togolês Gustave Akakpo; e musicalizar poemas diversos do autor senegalês Léopold Sédar Senghor.

Durante esse período, também pude perceber a carência de estudos que colocassem em foco as vozes femininas africanas no Brasil. Diante disso, decidi empenhar-me na expansão desse campo por meio da obra da autora camaronesa Werewere-Liking, buscando assim preencher essa lacuna e promover uma maior representatividade e diversidade em nossa produção acadêmica.

Sobre as cordas do instrumento deste estudo

⁴ O coletivo de teatro foi fundado em 2010 na Universidade de Brasília pela docente Maria da Glória Magalhães dos Reis. O objetivo principal é promover o estudo da língua francesa e divulgar as peças contemporâneas da África Subsaariana que são expressas em francês. Acesso ao canal youtube pelo link: <<http://www.youtube.com/@coletivoenclasseetenscene3347>>.

⁵ Título original: “Crépuscule du tourment.”

⁶ Título original: “Le Carrefour. ”

⁷ Título original: “La mère trop tôt.”

Em 1950, nasce Eddy-Njock Nicole, em Camarões. Em sua jornada, ela teve diferentes nomes, mas como uma criadora pluridisciplinar, é reconhecida como Werewere-Liking. Ela mudou-se para a Costa do Marfim em 1978 e permanece no país até hoje.

Segundo sua biografia em *O ensinamento da Despertadora de Estrelas*⁸(2013), sua educação formal se limitou a apenas três anos de ensino primário, mas sua formação tradicional, baseada em rituais, despertou seu interesse pelas tradições orais, especialmente aquelas de sua etnia Bassa, também de Camarões.

Autodidata, sua carreira pluridimensional se iniciou com diferentes artes como poesia, música e pintura. Depois, como escritora, a autora acumula mais de trinta obras em seu nome abrangendo diversos gêneros como teatro, romances, ensaios, livros de arte e contos. Werewere-Liking recebeu vários prêmios literários, incluindo o Prêmio Noma, em 2005, por seu romance *A memória amputada*⁹.

Como pesquisadora e animadora cultural na Universidade de Abidjan de 1979 a 1985, conduziu pesquisas sobre técnicas pedagógicas e estéticas tradicionais africanas, além de explorar rituais africanos em suas peças teatrais e desenvolver a estética que trabalharemos neste estudo: o teatro-ritual.

Em 1985, ela fundou o grupo Ki-Yi Mbock, com o qual encenou mais de trinta espetáculos ao redor do mundo, especializando-se em uma forma de teatro total que integra música, dança, marionetes e elaborados figurinos e cenários para retratar a riqueza das culturas africanas. Além de musicista e compositora, ela produziu álbuns com o Ki-Yi Mbock e Ray Léma, revelando muitos artistas internacionalmente.

Como filantropa, ela coloca cada vez mais sua iniciativa cultural Ki-Yi Mbock a serviço da causa social da juventude desfavorecida e fora da escola. Esta experiência, que será oficialmente aprovada como Centro de Formação em 1997, depois Fundação Pan-Africana Ki-Yi a partir de 2001, irá resgatar várias centenas de jovens do desespero e da violência, tornando-os modelos de sucesso.”(Werewere-Liking, 2013, p. 9-11)¹⁰

Além disso, a fundação também acolhe aqueles que precisam se reconectar consigo mesmos ou que têm “o desejo de reivindicar o Eu para ser melhor no e com o mundo”

⁸ Título original : “L’enseignement de l’Éveilleuse d’Étoiles”.

⁹ Título original : “La mémoire amputée”.

¹⁰ No original : “Philanthrope, elle met de plus en plus son initiative culturelle Ki-Yi Mbock au service de la cause sociale de la jeunesse défavorisée, déscolarisée. Cette expérience, qui sera officiellement agréée comme Centre de Formation en 1997, puis Fondation Panafricaine Ki-Yi à partir de 2001, arrachera plusieurs centaines de jeunes au désespoir et à la violence, en faisant des modèles de succès.”(Werewere-Liking, 2013, p. 9-11)

(Werewere-Liking, 2013, p. 9-11)¹¹. O empenho da autora é, até hoje, um dos pilares na formação artística de jovens e adultos na Costa do Marfim que, além de promover o ensino das diversas artes como a dança, a pintura, a fotografia, a escultura, o teatro e a música, também se tornou uma oportunidade para o resgate da tradição. É a partir desse desejo de transformação e aproximação das áreas de sua formação e atuação que sua dramaturgia desenvolveu traços únicos que inspiraram a produção deste estudo.

Sua abordagem estética e ativismo permitiram que a expressão teatral e musical recuperasse sua importância nas tradições africanas, tornando-se uma forma essencial de comunicação em sua comunidade, desde a alfabetização até a expressão política e religiosa. Além disso, a tentativa de intelectuais em nomear Werewere-Liking e sua fundação Ki-Yi ao prêmio Nobel da Paz em 2005 reflete a significância e o reconhecimento de suas contribuições.

Assim, as cordas do instrumento deste estudo possuem uma extensão ímpar. Sua base se encontra na cultura milenar do povo Bassa de Camarões, se estica em notas únicas que Werewere-Liking se propõe a desenvolver em suas obras, principalmente no que diz respeito à interação entre linguagem dramática e musical, e alcança sua outra extremidade em um novo país, a Costa do Marfim, com encenações e produções contemporâneas com o grupo Ki-Yi. Sobre essa relação entre as artes e o povo Bassa a autora explica:

Bem, acho que começou no começo. E com isso quero dizer que nasci em uma cultura onde as artes verbais – poesia, filosofia, declamação – fazem parte de uma iniciação geral à vida, chamada pelo povo Bassa de mbock. Bassas acreditam que se pode organizar e reorganizar o universo através das palavras. Quando eu era pequena, tivemos uma noite maravilhosa em que meu avô trouxe o maior dos contadores de histórias Bassa para nossa aldeia no centro de Camarões. Eles cantaram; tocaram instrumentos musicais; dançaram; imitaram. Eles eram artistas completos. E minha tia-avó era professora de nossos ritos de iniciação; ela foi uma das últimas fontes para nosso conhecimento do kiyi, ou “conhecimento supremo”. (Werewere-Liking *in* Sutherland-Addy, 2005, p. 364)¹²

¹¹ No original: “le désir de la reconquête du Soi pour mieux être dans et avec le monde” (Werewere-Liking, 2013, p. 9-11).

¹² No original: “Well, I think it began in the beginning. And by that I mean I was born into a culture where the verbal arts – poetry, philosophy, declamation – are part of a general initiation to life, called by the Bassa people the mbock. Bassas believe that one can arrange and rearrange the universe through words. When I was little, we had wonderful evening in which my grandfather brought the greatest of the Bassa storytellers to our village in central Cameroun. They sang; they played musical instruments; they danced; they mimed. They were complete artists. And my great aunt was a teacher of our initiation rites; she was one of the last sources for our knowledge of the kiyi, or “ultimate knowledge”. (Werewere-Liking *in* Sutherland-Addy, 2005, p. 364)

Dessa forma, as obras da autora demonstram uma íntima ligação com a cultura Bassa e abrem possibilidades de análise desse conhecimento reconfigurado para a mistura entre as linguagens da literatura dramática e da musical, ambas nascidas de uma gênese ritual. A escolha da autora não está somente ligada à qualidade de seus textos, sobretudo dos escolhidos para esta análise: *A chibata do diabo*¹³(1979), *Orfeu d’Afrik*¹⁴(1981), *A Viúva Diyilèm (Dilema)*¹⁵(1994), *A criança Mbène*¹⁶(2003), mas também à oportunidade de aprofundar os estudos e no Brasil e no mundo em torno de temas tão significativos quanto a produção artística de uma mulher africana que mescla teatro, música e ritualidade.

A relevância dessa temática reside, primeiramente, na sua capacidade de ampliar a rede de pesquisa e epistemologias devido a seu ineditismo. No contexto brasileiro, observa-se uma lacuna significativa de estudos acadêmicos sobre a autora em questão, uma ausência tanto em banco de teses e dissertações quanto em traduções de suas obras para o português e registros audiovisuais. Similarmente, constata-se uma carência de pesquisas, traduções ou disponibilidade de dados em língua portuguesa acerca da cultura Bassa de Camarões, a qual serve como alicerce fundamental para as obras da referida autora. Essa escassez de informações contribui para mostrar a importância e pertinência da presente pesquisa, que visa preencher essa lacuna e promover uma maior compreensão e apreciação tanto da autora, da cultura que a influencia, quanto da nossa herança africana enquanto brasileiros.

O objetivo principal desta pesquisa é investigar como a autora manipula esse hibridismo em suas criações com a hipótese norteadora de que a musicalidade, que engloba a dinâmica na obra de Werewere-Liking, é ferramenta de produção e recuperação de sentido, alçado não só na concretização do imaginário africano, como também um mecanismo efetivo de recuperação de um passado coletivo originário. Para tanto, a metodologia desta pesquisa será baseada em uma abordagem qualitativa, com foco na análise textual e interpretativa com foco na obra de Werewere-Liking. Será realizado um estudo detalhado dos textos selecionados da autora, com ênfase nas interações entre linguagem dramática e musical. Além disso, será feita uma revisão bibliográfica para embasar teoricamente a análise, com enfoque em epistemologias negras e afrocentradas, buscando uma compreensão mais profunda das influências e contextos que permeiam a obra de Werewere-Liking.

¹³ Título original: “La queue du diable.”

¹⁴ Título original: “Orphée d’Afric.”

¹⁵ Título original: “La veuve Diyilèm (Dilemme).”

¹⁶ Título original: “L’enfant Mbène.”

A estrutura deste estudo é organizada em três partes principais. A *Parte I* tem como objetivo a compreensão do contexto sócio-histórico do país de origem da autora, Camarões. Para tanto, além de uma historiografia escrita por um autor camaronês, buscaremos transcender as informações fornecidas e analisar as canções épicas que são base da cultura Bassa. Esses textos, considerados raros, foram coletados a partir da transcrição e tradução em francês da tradição oral desse povo. Por fim, serão analisadas as reverberações desses processos na composição teatral da África do Oeste, na produção da autora, assim como nas relações híbridas entre teatro, música e literatura.

Na *Parte II*, a atenção será direcionada para a especificidade do teatro-ritual, explorando sua interconexão com a música e sua relevância na contemporaneidade. Embora profundamente enraizada na tradição, a obra de Werewere-Liking é marcada por uma abordagem politicamente engajada, refletindo as questões pertinentes ao seu contexto sócio-histórico. Esse compromisso ativista é evidenciado em diversos trabalhos da autora, como em sua coletânea de poemas *A gente não raciocina com o veneno*¹⁷ (1977), em que males sociais e psicológicos são abordados sob a perspectiva de um eu-lírico onisciente, nos *Contos de iniciações femininas*¹⁸ (1983) e no romance-canção *A memória amputada* (2004), em que as questões de gênero ocupam posição central, revelando dinâmicas de negligência, opressão e violência.

Assim, a autora se posiciona como uma voz subversiva e emancipadora, utilizando o teatro como ferramenta para abordar e enfrentar os desafios sociais contemporâneos, tornando-se uma intérprete social e uma voz ativa na discussão dos problemas enfrentados pela sociedade africana em sua interação com o mundo. Para a *Parte II*, determinados textos da autora serão fundamentais para explorar a relação entre literatura dramática e música. Em particular, a obra *A chibata do diabo* (1979) e sua transformação de rituais bassa para o palco, com a criação do teatro-ritual.

A *Parte III* deste estudo visa investigar as produções que se afastam da estética do teatro-ritual, mas ainda assim mantêm uma interação significativa com esse fazer teatral. Inicialmente, será examinado o romance *Orfeu d’Afrik* (1981). Nessa obra, o mito inicialmente grego de Orfeu é transportado para o contexto africano, mantendo Orfeu como poeta e músico. A seguir, serão analisadas duas peças teatrais: *A viúva Diyilèm (Dilema)* (1994) e *A criança Mbène* (2003), ambas repletas de musicalidade, cada qual com sua abordagem distintiva. Essas

¹⁷ Título original: “On ne raisonne pas avec le venin.”

¹⁸ Título original: “Contes d’initiations féminines.”

obras foram concebidas em uma época em que a autora optou por escrever sua dramaturgia com mais liberdade, sem seguir as bases da estética ritualística.

Por fim, convido a você, que se empenha nessa leitura sonora, a me acompanhar nas ressonâncias que permeiam essas páginas, cheias de ritmos pulsantes, movimentos cadenciados e rearranjos feitos para ecoar.

PARTE I

Os murmúrios de Ngog Lituba

*Ngog Lituba é nossa única referência cultural e espiritual
Criança
Ancião
Mulher
Mbombock,
Seja qual for o seu status,
Não se esqueça do Ngog Lituba!*

Samuel Brice Tjomb¹⁹

Com a aparência de uma rocha vulcânica, Ngog Lituba é uma montanha rochosa que está localizada nas nações Bassa e Bati, no distrito de Nyanon, na província central de Camarões. O nome Ngog Lituba significa “pedra perfurada” e abriga uma gruta que guarda muitas memórias sagradas do povo Bassa.

Como afirma Tjomb (2022), membro da Fundação de ecoespiritualidade em Camarões, a formação rochosa é muito incomum, pois nada na região poderia sugerir os restos de um vulcão extinto. A hipótese mais aceita é considerar a região como uma cratera de meteorito

¹⁹ No original : “ Ngog Lituba est notre seul repère culturel et spirituel / Enfant / Ancien / Femme / Mbombock, / Quel que soit ton statut, / N'oublie pas Ngog Lituba !” (Tjomb, [s.d.]

erodida ao longo do tempo e a própria montanha como um meteorito de enormes proporções. Isso também explicaria sua forma particular que pode ter sido gerada pelo impacto com a atmosfera que teria causado a fusão parcial do material rochoso que o compõe. Para reforçar essa hipótese, em algumas partes de sua estrutura a rocha aparece inchada e cheia de ar, como se tivesse borbulhado na época devido às altas temperaturas. Além disso, os visitantes podem ver pegadas humanas pré-históricas deixadas na sua parede rochosa, possivelmente em uma época em que ainda era maleável.

Segundo Tjomb (2022), Ngog Lituba é considerada pela população local como o lugar de onde vieram os dois primeiros ancestrais dos povos africanos. Uma das tradições camaronesas conta que ambos estiveram na trilha do antigo Egito, caçados e perseguidos por seus inimigos se refugiaram na caverna Ngog Lituba. Já na caverna, uma aranha rapidamente teceu sua teia na entrada e os perseguidores passaram sem suspeitas e continuaram sua busca em outro lugar.

Outras contam ainda que Ngog Lituba foi o local onde, no início dos tempos, se manifestou o deus vivo Nyambe, o mais antigo dos antigos. Ali ele criou os espíritos, o primeiro casal humano sem umbigo e a vasta floresta onde colocou a rocha. O casal deu origem a um povo. Nyambe vivia entre eles distribuindo conhecimento, protegendo-os de doenças e da morte e a caverna era sua casa. Até que alguns humanos começaram a desafiar o papel de Nyambe, destruindo assim um sistema harmônico.

Desde então, o povo africano perdeu sua unidade e começou a aprender sobre o sofrimento e a morte. Somente aqueles que o ouviram e o apoiaram poderiam continuar a viver em seu dom espiritual. A partir de Nyambe, pode-se supor que Ngog Lituba teve grande importância não só o povo Bassa, mas também todo o continente africano.

Um fato interessante se passa nos arredores de Ngog Lituba: o rio Sanaga que corta a floresta tem águas turbulentas que batem ruidosamente contra as paredes da pedra sagrada. Por isso, a primeira parte deste estudo foi nomeada os *Murmúrios de Ngog Lituba*. A cultura bassa foi o ponto de partida para as criações de Werewere-Liking, e Ngog Lituba é o símbolo primórdio da gênese desse povo. Assim, voltaremos aos murmúrios da história para compreender suas reverberações.

As análises foram separadas em três capítulos principais. O primeiro, *Ad libitum: o compasso dos vencidos*, dedica-se à compreensão da história da nação camaronesa e ao estudo daqueles que antecederam a autora e fundamentaram sua arte. Com uma base histórica, no segundo, *A voz dos velhos bardos*, serão investigadas as canções épicas do povo Bassa. Por

consequente, no terceiro capítulo, *Acústicas teatrais*, serão colocadas em evidência as ressonâncias desse estudo na composição teatral da África do oeste, assim como as relações híbridas entre literatura dramática e música.

1.1 – Ad libitum: o compasso dos invencíveis

Um povo decidido a lutar pela sua independência e sua liberdade é invencível.

Ruben Um Nyobe, 1957²⁰

Camarões, ou oficialmente República dos Camarões, está localizado na região ocidental da África Central e é o país de origem de Werewere-Liking. A riqueza da sua história o faz ser reconhecido como “uma África em miniatura” ou “África em um só país”, como afirma Abwa (2010). É interessante notar como essas afirmações testemunham uma enorme diversidade centralizada no país e que o autor denomina como uma “diversidade que o gênio dos camaroneses conseguiu transformar em busca permanente de unidade com o objetivo de construir uma nação que se impõe como uma entidade africana” (Abwa, 2010, p. 15, trad. nossa)²¹. Daniel Abwa (2010) é professor doutor e chefe do Departamento de História da Universidade de Iaundê, além de antigo reitor da Faculdade de Artes, Letras e Ciências Humanas. Este autor estará no cerne desta pesquisa histórica pela notoriedade de sua produção científica em torno da história política de Camarões nos séculos XIX e XX, principalmente por sua perspectiva a partir “dos vencidos” como ele mesmo pontua. Sobre a dominação de Camarões o autor declara:

Camarões, de fato, experimentou uma tripla dominação europeia; primeiro a alemã, depois a britânica e, em seguida, a francesa. Camarões também conheceu uma amputação de suas fronteiras, foi dividido entre duas potências coloniais que lhe impuseram duas novas culturas estrangeiras diferentes, mas, a cada vez, o gênio do povo camaronês soube superar as adversidades para reivindicar, criar e recriar sua unidade a fim de se apresentar como um grande Estado africano e uma grande nação em construção. (Abwa, 2010, p. 15, tradução nossa)²²

²⁰ No original : “Un peuple décidé à lutter pour son indépendance et sa liberté est invincible.” (Ruben Um Nyobe, 1957)

²¹ No original : “Diversité que le génie des Camerounais a réussi à transformer en quête permanente d’unité en vue de bâtir une nation qui s’impose comme une entité africaine.” (Abwa, 2010, p. 15)

²² No original : “Le Cameroun a en effet connu une triple domination européenne ; allemande d’abord, britannique et française par la suite. Le Cameroun a également connu une amputation de ses frontières, a été divisé entre deux

O enredo da composição nacional de Camarões será objeto deste estudo ao ser base para o entendimento dos eventos que formaram o povo Bassa e, por conseguinte, para compreender os princípios que orientam este povo e suas produções artísticas. A metodologia da escrita da história africana de Abwa centraliza o povo africano como protagonista de sua história. Como o autor afirma (Abwa, 2010, p. 16), o propósito não seria criar uma nova narrativa, mas sim utilizar os princípios da metodologia histórica amplamente aceitos para escrever uma história que devolve aos africanos o lugar que nunca deveria ter sido tirado deles, colocando-os em destaque e não em segundo plano.

Outro aspecto relevante é a definição dos termos nação e nacionalismo que constituem o pilar da pesquisa de Abwa. Para o historiador (2010), nação é definida como uma grande comunidade humana, frequentemente instalada sobre um mesmo território e que possui uma unidade histórica, linguística, cultural, econômica mais ou menos forte. Além disso, é uma comunidade política separada dos indivíduos que a constituem e detentora de soberania.

Já o termo nacionalismo é definido como uma doutrina que afirma a preeminência do interesse da nação em relação aos interesses dos grupos, das classes, dos indivíduos que a constituem. Ou ainda, um movimento político de indivíduos que querem impor a predominância à qual eles pertencem em todas as áreas. Segundo o autor (Abwa, 2010, p. 18, trad. nossa): “É o que acontece em Camarões desde que um território carrega esse nome com o qual as pessoas que são nativas dali se identificam”²³.

O nome Camarões surgiu com a chegada dos colonos²⁴ que viram uma grande quantidade dos pequenos artrópodes na região, inicialmente chamada de Rio dos Camarões. Como país da diversidade, conforme explica Iyebi-Mandjeck (2006), Camarões apresenta várias facetas, tanto em seu território, como no plano humano. Sua extensão possui um panorama quase completo de climas e paisagens, com uma fauna rica e variada que é atração turística. Além disso, o país possui uma grande variedade com mais de 200 grupos socioculturais e línguas.

puissances coloniales qui lui ont imposé deux nouvelles cultures étrangères différentes, mais, à chaque fois, le génie du peuple camerounais a su surmonter l’adversité pour revendiquer, créer et recréer son unité afin de se présenter comme un grand État africain et une grande nation en construction.” (Abwa, 2020, p. 15)

²³ No original: “ C’est bien ce qui se passe au Cameroun depuis qu’un territoire porte ce nom auquel s’identifient les personnes qui y sont autochtones.” (Abwa, 2010, p. 18)

²⁴ O termo colono aqui se aproxima da força de trabalho enviada pelos países colonizadores que participa de seus projetos de exploração sem ter o mesmo status de soberania. Segundo o Dicionário da Academia Francesa 9ª Edição, seria uma pessoa instalada num território colonial, que cultiva o seu solo e explora os seus recursos.

No nível humano, por sua grande diversidade étnica, linguística e cultural, Camarões recapitula todas as raças da África Bantu e da África Sudanesa. Existem de fato, além dos pigmeus, os bantus, sudaneses e hamito-sudaneses. No litoral, no centro, no sul e no leste, é o reino dos povos Bantu, entre os quais podemos citar Doula, Bakwéri, Bassa, Bafia, Banen, Nyokon, Ewondo, Eton, Maka, Baya, entre outros; a oeste aparecem os Bamiléké, o Bamoum, o Bafut, o Nso e outros relacionados ao grupo Tikar; no norte vivem grupos de Sudaneses e Hamito-sudaneses entre os quais podemos citar os Foulbé, Choa Árabes, Kotoko, Massa, Toupuri, Matakam, Kapsiki, Fali, Mboom... (Abwa, 2010, p. 22, tradução nossa)²⁵

O povo Bassa, do qual Werewere-Liking é originária, pertence aos bantus. Um grupo etnolinguístico da África Subsaariana. Como afirma Abwa (2010), no momento em que os europeus chegam na região, o território já era formado por um mosaico de povos independentes. Essas regiões se reconheciam entre si e, politicamente, eram divididos em zona de estrutura política hierarquizada, descentralizada e mista. Em relação à zona hierarquizada situada em uma parte do norte de Camarões e do oeste conhecidos pelo vocábulo *grassfields*²⁶, se encontram reinos e sultanatos, *lamidats foulbé*²⁷, chefias ditas *bamiléké* e o reino *bamoum*.

Com base nos estudos de Abwa, a estrutura central é organizada em torno do chefe, ou *fo*, *fon* ou *fong*. Este possuiria um prestígio não só temporal, como também espiritual. Normalmente essa influência lhe é dada pelo antigo chefe e antecessor. As regras sucessórias denominam o *fo* que irá designar dentre seus filhos aquele que deverá substituí-lo. Ele, com toda sua soberania, decide quem será essa pessoa e mantém sua decisão secreta até sua morte. Somente os *kamveu*, um grupo de nove dignitários são informados sobre essa escolha, pois um de seus papéis é o de comunicar à população o nome do filho escolhido. Assim, o *fo bamiléké* pode ser apenas um descendente do ancestral fundador da chefia e como tal ele dispõe de grandes poderes de decisão.

O poder temporal do *fo* é completado pela potência religiosa que lhe é reconhecida. Aos olhos dos *Bamiléké*, de fato, o chefe é um personagem divino, pois ele é o representante de ancestrais míticos, o detentor dos totens da chefia. Assim, o *fo* é sagrado e inviolável. Esse

²⁵ No original: “Sur le plan humain, du fait de sa grande diversité ethnique, linguistique et culturelle, le Cameroun récapitule toutes les races de l’Afrique bantou et de l’Afrique Soudanaise. On y retrouve en effet, outre les pygmées, des bantous, des soudanais et des hamito-soudanais. Dans le littoral, le centre, le sud et l’est, c’est le règne des peuples bantou parmi lesquels on peut citer les Doula, Bakwéri, Bassa, Bafia, Banen, Nyokon, Ewondo, Eton, Maka, Baya... à l’ouest apparaissent les Bamiléké, les Bamoum, les Bafut, les Nso et autres apparentés au groupe Tikar au nord vivent des groupes de soudanais et de hamito soudanais parmi lesquels on peut citer les Foulbé, Arabes Choa, Kotoko, Massa, Toupouri, Matakam, Kapsiki, Fali, Mboum...” (Abwa, 2010, p. 22)

²⁶ Termo em inglês que indica um grande campo verde utilizado especificamente para a região por sua exuberante savana.

²⁷ Lamidats são chefias muçulmanas. Os Foulbés estão presentes em toda África do Oeste, em Camarões, Chade, Sudão e em parte da África central no Congo.

caráter divino do chefe é o resultante de três cerimônias essenciais: a da designação do herdeiro, a de sua iniciação e de sua entronização. Esses três ofícios o cercam de uma aura misteriosa que o faz uma pessoa fora do comum.

Já com os Bassa e outros povos do sul, centro e leste de Camarões, temos o oposto, uma estrutura política descentralizada. O princípio característico da estrutura política tradicional nessas regiões é o fracionamento do poder. Existe assim uma miríade de famílias que possuem entre elas somente relações de ruim ou boa vizinhança, sem correspondências administrativas. Dessa forma, o elemento primordial no plano político é a família.

Entre os Bassa, por exemplo, a célula principal é a família, o *ndab-bot*. Um *mbombock* ou dignitário é estabelecido à frente de cada família que se governa por ela mesma. Na maioria dos casos, grupos de indivíduos do mesmo parentesco compõem a família extensa. A sucessão de um *mbombock* não é feita de pai para filho, mas após consulta ao conselho de família, o *ndab-bot*. Vários *mbombocks* vizinhos podem, em caso de crise, reunir-se para encontrar soluções adequadas. No entanto, não há preeminência de um *mbombock* sobre os outros. (Abwa, 2010, p. 34, tradução nossa)²⁸

É importante pensar como se dá a estruturação política desses povos para, assim, compreendermos não só a construção dos personagens e enredos feitos por Werewere-Liking, como também ter a possibilidade de investigar as diferentes organizações e estruturas políticas, econômicas e socioculturais que compõem o gênio camaronês antes mesmo da chegada dos europeus. Quanto à figura relevante do *mbombock* na organização familiar, é interessante considerar sua aproximação com a palavra *mbock*, ou universo completo.

Segundo Jean-Marcel Eugène Wognou (2010, p. 44), importante pesquisador camaronês da cultura bassa, todos os mitos africanos que falam da origem do ser humano partem ou de um ovo, ou de uma espiral ou mesmo do nada que, ao sofrer vibrações devido às energias cósmicas, se transformam em movimentos inicialmente fechados, depois vão se desdobrando até se abrir, deixando cair um casal andrógino (homem-mulher) que, fertilizado por essas novas energias, dá luz a uma prole. O mito da criação do ser humano na cultura bassa gira em torno da figura feminina, na língua bassa: “*Ku mbok gwéé mbok yaa ibôô nkégi* (o mundo não nasceu até o dia em que o sexo da mulher se abriu)” (Wognou, 2010, p. 44,

²⁸ No original: “Chez les Bassa par exemple, la cellule principale c’est la famille, le *ndab-bot*. Un *mbombock* ou dignitaire est établi à la tête de chaque famille qui se gouverne par elle-même. Dans la majorité des cas, des groupes d’individus de même parenté composent la famille étendue. La succession d’un *mbombock* ne se fait pas père en fils, mais après une consultation du conseil de la famille, du *ndab-bot*. Plusieurs *mbombock* voisins peuvent, en cas de crise, se réunir pour trouver des solutions appropriées. Il n’y a cependant pas de prééminence d’un *mbombock* sur les autres.” (Abwa, 2010, p. 34)

trad.nossa)²⁹. Na simbologia, o *mbock* é representado por um círculo dentro do qual se encontram um triângulo, o feminino; uma haste maior, o masculino; e uma menor, que seria a prole. Ou seja, o mundo *mbock* tem exatamente em seu centro a família. Na língua temos o *Isaã*: o pai, vem de *sa* (a luta); o homem é um lutador; *Nyaã*: a mãe, vem do verbo *nye* (deitar); o papel da mulher é parto; e *Man*, a criança, vem do verbo *añ*, ligar ou religar, é a conexão entre si e seus pais que completa os três vértices do triângulo.

Além dessas crenças e religiões locais que ainda persistem na atualidade, Camarões também teve uma forte influência do islamismo e do cristianismo. Como afirma Abwa (2010, p. 37), o islamismo precedeu o cristianismo com a chegada do imperialismo europeu em meio à colonização, mas as duas religiões, mesmo que conflitantes em alguns lugares, se impuseram como duas protagonistas: “A genialidade dos camaroneses permitiu-lhes, de fato, apropriar-se das duas religiões e, assim, fazer de Camarões uma terra tanto do islamismo quanto do cristianismo.”³⁰

Para além da religião, Camarões sofreu diversas intervenções de outros países. Na primeira, como dita anteriormente, houve a chegada do português Fernando Poo em 1472, e ocorreu a nomeação do território que hoje conhecemos por Camarões, devido à abundância desses crustáceos na região. Nessa época, a maior parte da riqueza que os portugueses trouxeram eram as comidas naturais como o abacate, o cacau e a cana de açúcar. Como afirma Wognou (2010, p. 50, trad. nossa): “Em termos de hegemonia, não aprendemos nada sobre influência portuguesa, nem mestiça, nem cultura, nem mesmo influência política, como no Togo ou no Daomé.”³¹

Quase duzentos anos depois, em 1621, os holandeses chegam. Wognou (2010) fala da monopolização do comércio na região por Guillaume Usselin e Pierre Planc, criadores da *Companhia das Índias Ocidentais*³². Entretanto, o comércio também incitou a prática de furtos e atos de violência que levaram à venda de carne humana no local.

Com os ingleses, de 1845 a 1884, a costa foi explorada até o Congresso de Berlim³³ pela coroa britânica. Em 1884, os chefes camaroneses assinaram acordos de protetorado com os

²⁹ No original: “Ku mbok gwéé mbok yaa ibôô nkégi (le monde n'est né que le jour où le sexe de la femme s'est ouvert).” (Wognou, 2010, p. 44)

³⁰ No original: “Le génie des Camerounais leur a permis, en effet, de s'approprier des deux religions et de faire ainsi du Cameroun une terre à la fois d'islam et du christianisme.” (Abwa, 2010, p.37)

³¹ No original: “En matière d'hégémonie, nous n'apprenons rien sur l'influence portugaise, ni métis, ni culture, ni même influence politique, comme au Togo ou au Dahomey.” (Wognou, 2010, p. 50)

³² Título original: “Compagnie des Indes Occidentales”.

³³ Reunião presidida pelo Chanceler alemão Otto von Bismarck (1815-1898) que visava dividir o continente africano entre as principais nações imperialistas da época e garantir tratados de comércio.

alemães. Em suma, esse período da história para o povo Bassa é aquele que vê pela primeira vez surgir no continente as sequelas das turbulências do mundo em suas relações.

Veremos mais adiante, durante as múltiplas colonizações, a resistência oposta a qualquer obstáculo à liberdade daquele que se acredita ser "tudo" sobre o túmulo do seu pai. Os Bassa nunca entenderam nem admitiram que uma autoridade além daquela do clã (o túmulo dos ancestrais) fosse mais proveitosa para o grande grupo do que para sua unidade familiar. Saindo de Ngok Lituba, um pouco no final da Idade Média, vemos o povo Bassa assentado nesta zona costeira chamada Sawa ou litoral, aqui misturado com tudo o que caracteriza o caldeirão camaronês. Ele vive ali como agricultor, pescador e caçador. Seu comércio com Malimba, Duala e Bakoko é muito intenso. Muitos dos produtos importados desde 1472 já são assimilados em seu consumo diário: rum, sal, tangas, miçangas, utensílios de cozinha etc. Os primeiros europeus dizem que ele é "socialmente evoluído", mas pouco maleável. (Wognou, 2010, p. 52, tradução nossa)³⁴

Como visto anteriormente, a base do sistema político descentralizado e baseado na família teve um papel fundamental na reação do povo Bassa frente aos processos de colonização. Entretanto, a resistência não foi suficiente para acabar com o interesse colonizatório. Wognou (2010, p.53) relata que, entre 1884 e 1916, houve o período alemão com grandes explorações realizadas em todo país, inclusive na região Bassa. O povo é mencionado diversas vezes pelo Major Hans Dominik quando ele conta sobre a rebelião de Iaundê (1896) e os problemas que haviam entre os Bassa e os Bakoko que repetidamente cortavam comunicações entre Douala e Iaundê. Batalhas essas que custaram a vida de muitos alemães.

A cultura do cacau, introduzida pelos alemães, despertou o interesse dos franceses pela colonização entre 1916 e 1960. Além disso, foi com os alemães que a Ferrovia Central, que havia sido interrompida em Njok, foi estendida até Iaundê em 1927. No entanto, a construção dessa linha férrea trouxe para a região Bassa um regime chamado *indigénat*³⁵, com escravidão de povos originários, vários tipos de trabalhos forçados e mortes. Wognou (2010, p. 55) também afirma que nesse período não havia grandes escolas. Alguns alunos de alta performance serão

³⁴ No original: "Nous verrons par la suite, au cours des multiples colonisations, la résistance opposée à toute entrave à la liberté de celui qui se croit « tout » sur la tombe de son père. Le Basaa n'a jamais compris ni admis qu'une autorité au-delà de celle du clan (la tombe des ancêtres) fût plus profitable au grand groupe qu'à sa cellule familiale. Parti de Ngok Lituba, un peu vers la fin du Monyen-Age, on voit notre Basaa installé dans cette zone côtière qu'on appelle Sawa ou bord de la mer. Ici il est mêlé à tout ce qui caractérise le melting-pot camerounais. Il y vit comme cultivateur, pêcheur et chasseur. Son commerce avec les Malimba, Duala et Bakoko est très intense. Beaucoup des produits importés depuis 1472 se trouvent déjà assimilés dans sa consommation journalière: rhum, sel, pagnes, verroteries, ustensiles de cuisine, etc. Les premiers Européens disent de lui qu'il est « socialement évolué »¹⁷ mais peu malléable." (Wognou, 2010, p. 52)

³⁵ Regime administrativo e penal aplicado às populações indígenas do império colonial francês entre 1880 e 1940, que permitiu notadamente aos administradores impor sanções sem intervenção judicial.

admitidos na Escola Normal de Foulassi³⁶, criada pelos americanos; e outros na Escola Primária Superior de Iaundê³⁷. Foi somente graças a essas duas escolas que o povo Bassa teve seus primeiros graduados que serão de extrema importância após a Segunda Guerra Mundial.

Outro fator foi a importante influência colonial nas religiões da região. Neste momento, considero relevante estabelecer uma conexão introdutória entre religião e música. Conforme será abordado nos próximos capítulos, a musicalidade africana apresenta uma marcante distinção em relação à sua representação nas religiões africanas, quando comparada às religiões europeias. O som grave e imponente dos tambores africanos não se assemelha ao ressoar agudo contido dos instrumentos mencionados na Bíblia cristã, como harpas, liras e címbalos. Em termos musicais, sem resistência na propagação, sons graves seriam aqueles que possuem uma baixa frequência; já os agudos, possuem ondas com uma vibração de alta frequência que, na maioria das vezes, se impõem de forma perceptível sobre os sons graves (Magalhães, Alves, 2017).

Nesse sentido, o trabalho missionário protestante e católico foi incisivamente agudo na nação Bassa. Como sabemos, o teatro-ritual de Werewere surge a partir da tradição religiosa bassa. Por isso, é significativo pensar as possíveis influências que essa tradição sofreu. Como afirma Wognou (2010, p. 61-62), em 1932 houve a primeira consagração de sacerdotes originários que, anos depois, formariam pastores que completarão seus estudos em Princeton depois da Guerra. Um dos pioneiros será o pastor Joseph Tjega que atuará nessa nova ordem religiosa. Na mesma época, o aperfeiçoamento da educação com os Bassa avançou e teve-se a primeira mulher a se formar no ensino superior, Sra. Ngapeth.

No início da Segunda Guerra Mundial, com a declaração de guerra dos ingleses e franceses contra a Alemanha, em 1939, os Bassa se alistaram em massa para combater, ao lado dos franceses, as forças armadas hitleristas. Wognou (2010, p. 63-64) conta que em termos de desenvolvimento de ideias devido às turbulências trazidas pela guerra, o povo Bassa será instruído por Ruben Um Nyobè, um oficial de justiça. Após a manifestação da opinião política dos povos originários em 1948, coube a ele a missão de popularizar a ideia de independência para Camarões.

³⁶ Nome original : “École Normale de Foulassi.”

³⁷ Nome original : “École Primaire Supérieure de Yaoundé.”

A partir de 1948, data da criação da União das Populações do Camarões (UPC), em 1958, data de sua morte no Maquis³⁸, o nome Bassa será conhecido em todo o mundo, de maneira que possamos identificar a palavra independência a este grupo étnico (na África, na Europa, e mesmo nos tribunais das Nações Unidas em Nova York). Embora esse fluxo de ideias tenha tido um motivo nobre, os Bassa serão tratados, mesmo por seus concidadãos, de pessoas ambiciosas, pessoas de desastre, anti-brancos. Apesar dessa hostilidade selvagem e cega, os líderes Bassa do movimento de independência de Camarões, não cessaram sua luta até que o supremo sacrifício de suas vidas para que Camarões, a terra de seus ancestrais, que eles consideram como sua própria terra — a história, acima de tudo demonstrou —, nunca ser escravizado por estrangeiros. Após a morte de seu líder e da maioria dos tenentes, Camarões acessa a plena soberania, o objetivo final de seu glorioso sacrifício. Nós estamos em 1960. (Wognou, 2010, p.55, tradução nossa)³⁹

Ruben Um Nyobè foi morto pelo exército francês em 13 de setembro de 1958. Como conta Etienne Lock (2016, p.1), camaronês especializado em história africana colonial e pós-colonial, as autoridades francesas destruíram a maioria de seus escritos e os residentes camaroneses foram proibidos de falar seu nome em público. Dentro desse contexto, é interessante notar como o povo Bassa é identificado como combativo em defesa dos seus. Além disso, essa característica confere uma importância histórica extremamente significativa ao enraizamento da tradição em obras contemporâneas.

Após a morte de Nyobè, Mayi Matip assume a liderança. Há uma reconciliação, primeiramente entre o povo Bassa e, depois, com os antagonistas, principalmente entre franceses e novos dirigentes camaroneses. Wognou (2010, p.55) declara que a democracia foi instaurada no dia 1º de janeiro de 1960, quando temos finalmente a independência do povo Bassa. Após as duas guerras mundiais, houve definitivamente uma reconexão com a ideia de liberdade, além de rejeição da alienação e pressão externa.

³⁸ O termo "Maquis" é utilizado para descrever tanto os grupos de resistência francesa à ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial que se escondiam em áreas montanhosas com vegetação densa, como bosques ou maquis, para realizar ataques surpresa aos nazistas, quanto para se referir aos locais onde eles se escondiam.

³⁹ No original: "De 1948, date de la création de l'Union des Populations du Cameroun (UPC), à 1958, date de sa mort dans le maquis, le nom Basaa sera connu dans le monde entier, si bien qu'on identifiera le mot indépendance à cette ethnie (en Afrique, en Europe, et même sur les tribunes des Nations Unies à New-York). Bien que ce courant d'idées ait eu un mobile noble, les Basaa se verront traités, même par leurs concitoyens, d'ambitieux, de gens du désastre, d'anti-Blancs. Malgré cette hostilité sauvage et aveugle, les chefs basaa du mouvement d'indépendance du Cameroun, ne cessèrent leur lutte jusqu'au suprême sacrifice de leur vie pour que le Cameroun, la terre de leurs ancêtres, qu'ils considèrent comme leur propre terre - l'histoire, plus haut, l'a démontré-, ne soit jamais asservie par les étrangers. Après la mort de leur chef et de la plupart des lieutenants celui-ci, deux années après, le Cameroun accède à la pleine souveraineté, but ultime de leur glorieux sacrifice. Nous sommes en 1960." (Wognou, 2010, p. 55)

Após essa recomposição do contexto histórico-político Bassa e a compreensão dos caminhos até sua independência, a próxima seção se dedicará às produções artísticas desse povo, mais especificamente as narrativas de canções épicas, além de identificar possíveis elos com a autora Werewere-Liking.

1.2 – A voz dos velhos bardos

*Ó grande bardo dos bardos Ntomb Um⁴⁰
Ó lar de herança próspera,
Aqui está o seu trabalho!
A canção épica que você nos deixou,
Recomeça a girar no mundo.*

*A canção épica queima como o sol.
Ela não tinha ainda encontrado bardos tenores
E públicos herdeiros.
Hoje, aconteceu!*

Hino composto pelo bardo Ntomb Um⁴¹

O estudo de canções épicas africanas é considerado raro e as próprias canções estão desaparecendo em muitas regiões do continente. Os textos aqui analisados são o resultado de uma profunda pesquisa feita por André Mbeng para reunir essas narrativas épicas de fundos arqueológicos tribais retidos desde o século XVII. A importância de seu trabalho se deve principalmente à natureza oral das canções; ao desaparecimento dos velhos bardos africanos que eram os intérpretes e compositores desse gênero; ao caráter julgado intelectual do gênero que requer uma iniciação para se ter domínio; e ao obstáculo da língua originária que nem sempre é aprendida pelas novas gerações. Por esse motivo, o autor adaptou e traduziu todas as obras da língua bassa para o francês.

De acordo com Mbeng (2007, p.12), certos textos épicos são vistos como o ponto mais alto da criação literária nos sistemas educacionais ancestrais africanos. Isso se deve à qualidade do estilo, das imagens e da prosódia presentes nesses textos. No entanto, é importante ressaltar que a técnica da canção épica só é adquirida por meio de um rito de iniciação doutoral extremamente rigoroso. Além do mais, Mbeng é integrante do Grupo de Iniciativa Comum do

⁴⁰ Todas as pontuações das traduções acompanharam as escolhas feitas no original.

⁴¹No original : “ Ô grand barde des bardes Ntomb Um / Ô maison à l’héritage prospère, /Voici donc votre travail! / La chanson épique que vous nous avez laissée, / Recommence à tourner dans le monde. / La musique épique brûle de mille feux. / Elle n’avait pas encore trouvé de bardes ténors / Et de public héritiers. / Aujourd’hui, c’est fait ! ” (Mbeng, 2007, p.19)

Conservatório de Iaundê,⁴² que visa aumentar o público das canções épicas, com a esperança de inspirar novos talentos aos principais cargos como o de bardo, ritmista, corista ou diretor de cena dos textos épicos. De fato, há uma grande conexão entre texto, música e cena nessas canções e, assim, uma das estratégias de aprendizagem dessa arte foi criar um centro dedicado à possibilidade de aplicar a canção épica em forma de ópera em todos os universos culturais.

A ópera tem a particularidade de combinar o teatro com a música. Este também é o propósito original da canção épica. No entanto, a forma original e tradicional da canção épica reúne um contador de histórias, um instrumento musical (a *kora* ou o *hilun*) ou um ritmista com apenas duas plaquetas de bambu e um público restrito à família, clã ou tribo na melhor das hipóteses, levando em conta a restrição da língua. (Mbeng, 2007, p. 12, tradução nossa)⁴³

Figura 1 – Instrumento hilun do povo Bassa



Fonte: Frank William Batchou, *O Hilun bassa, ancestral da guitarra moderna protegido em Oapi*⁴⁴, 2011. Disponível em blogfrankwilliam.com.over-blog.com/. Acesso em : 20 de setembro de 2023

Essa combinação híbrida entre as artes em muito se assemelha ao fazer artístico de Werewere-Liking. Para além disso, Wognou (2010, p. 161) conta que os Bassa viveram por muito tempo próximos ao rio Nilo, na foz onde se encontrava uma colônia grega. Não se sabe ao certo de que lado veio a influência, mas dessa vizinhança nasceram alguns elementos que se aproximam da cultura grega como a organização da família, a religião panteísta, a magia do

⁴² No original : Groupe d'Initiative Commune pour le Conservatoire de Yaoundé.

⁴³ No original: “L’opéra a la particularité d’allier le théâtre à la musique. C’est d’ailleurs le but originel de la chanson épique. Toutefois, la forme originelle et traditionnelle de la chanson épique réunit un conteur, un instrument de musique (*la kora ou le hilun*) ou un rythmeur avec simplement deux plaquettes de bambou et un public restreint à la famille, au clan ou à la tribu dans la meilleure des hypothèses, compte tenu de la contrainte de la langue.” (Mbeng, 2007, p. 12)

⁴⁴ No original : “ Le Hilun bassa’a, l’ancêtre de la guitare moderne protégé à l’Oapi.”

verbo, o amor pela democracia e o canto com sua arte combinatória. Este último com maior significância. Inclusive, “palavra” na língua bassa se diz “banga”, de “ban” que significa construir, combinar e “nga” que quer dizer “som”.

Foi através desses sons que a canção épica nasceu. Wognou (2010, p.162, trad. nossa) afirma que os “Bassa amam exaltar seu passado, o passado das grandes personalidades. Eles amam contar e ouvir suas explorações e, graças aos seus instrumentos, as queixas, o canto e a canção nasceram.”⁴⁵ Sobre essas produções pode-se separá-las em três grupos: religiosos, mágicos e populares.

Os religiosos seriam utilizados em certos ritos de passagem, como nascimento, casamento, velório, exorcismo ou benção. Os mágicos seriam destinados à cura. E os populares eram cantados principalmente por mulheres quando havia uma vitória contra uma tribo inimiga. Além disso, diferentes poemas serão acompanhados de diversos instrumentos. São eles:

a- para ritmos: *m'be* (espécie de bambu estriado no qual se esfregava um anel); b- de corda: *hilufi* (cítara), *mpôh*, *ndinga* (guitarra); c- de sopro: *sép*, *hikos*, *hiofi*. Esses três instrumentos seguem a forma de pífanos e flautas e às vezes também são usados para transmitir notícias. Ao lado destes há instrumentos de percussão: a- *Mandjafi*: tipo de xilofone, b- *Ngom*: o tambor, c- *Nku*: o tam-tam telefone, d- *Minkéfi*: os gongos. *Minkefi* vêm em duas formas: a) os *minkéfi* para a dança religiosa do *Sô* são constituídos por duas ripas simétricas de ferro forjado soldadas salientes com arestas laterais e cabo de madeira fixado com resina. Eles aparecem às vezes na forma dupla. b) os *minkéfi* de *kon*, dança religiosa de mulheres, assemelham-se a xilofones cujas ripas de madeira são sustentadas por dois troncos de bananeira paralelos nos quais se bate com dois pedaços de madeira chamados *tôm* ou o tutano de bambu chinês duro, e colocados no chão. (Wognou, 2010, p. 162, trad. nossa)⁴⁶

Assim, palavra, som e corpo se conectam e se completam na significância das criações. Em vista de compreensão dos diferentes sentidos, Wognou (2010) explica algumas dessas danças. Primeiramente temos as danças religiosas. Essas são designadas aos homens e são

⁴⁵ No original: “Le Basaa aime exalter son passé, le passé des grandes personnalités. Il aime raconter et se faire raconter leurs exploits, et grâce à ses instruments, les complaintes. le chant. la chanson sont nés.” (Wognou, 2010, p.162)

⁴⁶ No original: “a- à rythmes: m 'be (sorte de bambou strié sur lequel on frottait un anneau); b- à cordes: hilufi (la cithare), mpôh, ndinga (guitare) ; c- à vent: sép, hikos, hiofi. Ces trois instruments épousent la forme des fifres et flûtes et sont employés quelquefois pour transmettre aussi des nouvelles. A côté de ceux-ci, il y a des instruments à percussion: a- Mandjafi : sorte de xylophone, b- Ngom : le tambour, c- Nku : le tam-tam téléphone, d- Minkéfi : les gongs. Les minkéfi se présentent sous deux formes: a) les minkéfi pour la danse religieuse de « Sô » sont constitués de deux lamelles symétriques de fer battu soudées en saillie avec arêtes latérales et manche en bois fixé à la résine. Ils se présentent quelquefois sous la forme double. b) les minkéfi de « kon », danse religieuse des femmes, ressemblent à des xylophones dont les lamelles de bois sont supportées par deux troncs de bananier parallèles sur lesquels on tape avec deux morceaux de bois appelés « tôm » ou la moelle de bambou de chine dur, et posés à même le sol.” (Wognou, 2010, p. 162)

chamadas de *bisôô*, *njé nku*, *Iihôngô*. Nesse sentido, tão crucial quanto conhecer o nome e a forma das danças, é preciso compreender também sua utilização e objetivo.

O *Bisôô*, por exemplo, é uma dança realizada para purificação de guerreiros no retorno de expedições. Apenas os indivíduos que tiraram a vida de outro ser humano com suas próprias mãos podem experimentar essa jornada que envolve não apenas a dança, mas também o uso de tiras de pele de pantera como vestimenta. Esse seria um processo mais originário, hoje em dia as mesmas tiras do animal são substituídas por faixas de generais de exércitos modernos.

O cerne da questão é que, como o próprio nome sugere, “sôô” vem de “so”, significando lavagem. É através da dança e canções que se poderia ter a ajuda dos ancestrais e divindades em busca de justificação do assassinato para provar que o mesmo apenas ocorreu em legítima defesa. A dança é feita em círculos, especialmente à noite. O mestre do vale dá o tom, os homens assumem o coro e os guerreiros dançam.

Existe uma enorme variedade de danças. O *njé nku*, entre outras, é uma dança reservada à sociedade dos homens leopardos. Já o *ifon* é uma das mais conhecidas danças mágicas ou ritualísticas, usada para se certificar da cura de doentes caçando maus espíritos. Há também as danças destinadas às mulheres, como o *koo*, o *bikékeii* ou *minkéii*, que tem o mesmo objetivo de cura e caça. Aquelas feitas para os jovens, *Mban*, *Makune* e *Hikwé*. A primeira, o "Mban", que vem de "ban" (combinar, construir) é uma verdadeira escola de matemática. Uma das músicas que a acompanha afirma que "se você não é astuto, você não pode vencer no 'Mban'", o que demonstra que as danças não são simplesmente entretenimento. Aliás, as canções, danças e músicas aparecem não só como forma de aprendizado e conservação de uma tradição, mas como caminho de remediar as irresoluções de situações cotidianas.

No momento da excessiva ocidentalização da sociedade Bassa, essa dança perdeu o seu verdadeiro significado para dar origem a outra, a *Makune*, cujo inventor, Tjek Tjek Moïs, um jovem Babimbi de Ndog Njé, foi mestre na arte de compor canções e criar melodias. Ainda nos lembramos em Camarões desta vez, no final da Segunda Guerra Mundial, quando esta dança era a febre nas nações Bassa. Apenas meninas e meninos podiam participar. Para descrevê-la melhor, você tem que vê-la dançar. Assim que o círculo é formado, começamos com um movimento sincronizado de vozes abafadas, de pés batendo no chão ritmicamente, de batidas em quatro, seis e às vezes oito batidas das mãos. E o mestre do balé entoava uma música, às vezes conhecida, às vezes improvisada, que seus correligionários retomavam em coro. E em um instante, tinha-se a impressão de que cada participante fora levado por algum gênio a se contorcer balançando o corpo para frente e para trás, da esquerda para a direita, os pés pulando e caindo no chão. As sessões de *Makune* só atingiam seu clímax quando havia meninas e meninos, então os missionários

da época proscreveram essa dança como sendo anticristã e, portanto, condenada ao inferno. (Wognou, 2010, p. 164, trad. nossa)⁴⁷

Mais uma vez o fator colonial insere sua influência nas tradições da região, dessa vez nas artes. Como considerar então essa canção chamada épica, sem ceder ao eurocentrismo do termo? Na concepção clássica de Aristóteles, filósofo e erudito grego, a epopeia seria uma representação de ações por meio da narrativa, enquanto a tragédia e a comédia seriam dramáticas. Na *Poética*, o autor equipara a poesia épica à tragédia, pois as duas são imitação metrificada de seres superiores. “Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco; a epopeia não tem duração delimitada e nisso difere.” (Aristóteles, 2002, p. 24)

No que diz respeito aos seres superiores, esses seriam personagens de origem social elevada como semideuses, heróis, reis; ou, ainda, de moral superior. Já quanto ao tempo, na definição aristotélica a narrativa épica possuiria uma maior e mais livre extensão, sem obedecer à unidade de tempo e ação. Um outro aspecto para Aristóteles (2002, p. 147) é que a epopeia “se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior.” Já para Anatol Rosenfeld (1985, p.28), filósofo, ensaísta e crítico de origem germânica:

O teatro épico não se atém a esse modelo rigoroso. Distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação uma, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe as chamadas unidades de ação, tempo e lugar). Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais e imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros

⁴⁷ No original: “ Au moment de l'occidentalisation à outrance de la société basaa, cette danse a perdu de sa vraie signification pour donner lieu à une autre, le MAKUNE, dont l'inventeur, TJEK TJEK Moïs, un jeune Babimbi de ndog Njé, était passé maître dans l'art de composer les morceaux et de créer des mélodies. On se souvient encore au Cameroun de cette époque de la fin de la nème guerre mondiale où cette danse faisait fureur dans les pays Basaa. Ne pouvaient y prendre part que de jeunes filles et garçons. Pour mieux la écrire, il faut la voir danser. Dès que le cercle se formait, l'on commençait par un mouvement synchronisé de voix en sourdine, de pieds qui tapent rythmiquement le sol, de battements à quatre, six et quelquefois huit temps de mains. Et le maître du ballet entonnait un chant, quelquefois connu, parfois improvisé, que ses coreligionnaires reprenaient en chœur. Et en un instant, on avait l'impression que tout participant était saisi d'un je ne sais quel génie pour se tordre en balançant le corps d'avant en arrière, de gauche à droite, les pieds sautant et retombant sur le sol. Et les séances de Makune n'atteignaient leur paroxysme que lorsqu' il Y avait filles et garçons, si bien que les missionnaires de l'époque avaient proscrit cette danse comme étant anti-chrétienne et, partant, vouée à l'enfer.” (Wognou, 2010, p. 164)

eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados. (ROSENFELD, 1985, p.28)

A partir desses aspectos é possível observar um distanciamento da concepção épica eurocêntrica frente à canção épica africana. Primeiramente, a elevação na canção épica acontece, mas se dá de forma ancestral. Próximo da figura dos bardos africanos que carregam consigo os saberes da tradição oral de sua nação temos o griô. Segundo Jean Derive (2002, p. 222), professor francês emérito de literatura comparada da Universidade de Savoie-Mont-Blanc e especialista em literaturas africanas orais e escritas, o griô que canta em todo seu poder detém essa prerrogativa dos ancestrais e “como tal, ele deve respeitar a tradição, a herança, mesmo que goze de uma liberdade tardia. Assim, toda narrativa começa com uma interjeição e uma longa genealogia traçando sua linhagem de griô”⁴⁸.

Derive (2002, p.76) assinala ainda como não pode ser ignorada a tradição crítica em torno do gênero épico universal estar ligado ao acompanhamento musical e ser entregue em sua forma oral em muitas partes do globo. Com os Bassa, isso se repete. Para além dos conteúdos ancestrais e características formais, há também a necessidade do acompanhamento musical, de uma formação e especialização originária dos artistas envolvidos, dentro da especificidade da língua bassa, ao mesmo tempo que há um público restrito capaz de acessar esses conhecimentos.

Dessa maneira, um enunciado apenas poderá ser épico se interpretado por um especialista que permanecerá dentro da tradição, das formas e ritmos de fala. Derive (2002, p. 82) também fala sobre como os épicos da África Ocidental pertencem mais ao tipo predominantemente histórico. Isso significa que as histórias que compõem essas produções são pautadas em sua maioria em eventos históricos atestados, mesmo que, por vezes, esses episódios estejam relacionados à mitologia local.

Uma outra questão surge quando é analisado o gênero épico em produções africanas: sua fronteira com outros gêneros. Derive (2002) constata como nem sempre é fácil determinar a partir de quando é apropriado dizer que um mito ou uma crônica se tornou épico. Para este estudo, o foco não será a definição do gênero épico originário africano, mas sobretudo investigar como esse complexo corpo da literatura oral que possui traços de uma heterogeneidade endêmica e características sincrônicas e diacrônicas podem ter sido pilares da criação do teatro-ritual de Werewere-Liking.

⁴⁸ No original: “Et comme tel, il se doit de respecter la tradition, l’héritage, même s’il jouit d’une liberté tardive. Ainsi tout récit commence-t-il toujours par une interjection et une longue généalogie retraçant sa lignée de griot.” (Derive, 2002, p.222)

O primeiro ponto a ser analisado é a utilização da canção épica como um recurso de conexão com a cultura originária e o coletivo. Citada na epígrafe, a primeira canção da coletânea composta por Ntomb Um, com arranjo de Mongo Mbéa e adaptada para o francês por André Mbeng, é um chamado para todos aqueles que conseguem acessá-la pelo mundo: “ A música épica que você nos deixou / começa a dar a volta ao mundo novamente / a música épica queima em mil fogos / ela ainda não tinha encontrado bardos tenores / e públicos herdeiros / hoje está feito.”⁴⁹ O mesmo desejo de tornar a tradição alcançável para além das fronteiras bassa é recuperado por Werewere-Liking em suas produções.

De fato, a reconexão, seja entre nações ou entre a modernidade e o passado, é sublinhada na segunda canção da coletânea intitulada *Circuncisão, coragem e ritmo épico*. Essa canção traz um arranjo feito pelo bardo Mongo Mbéa, adaptado para o teatro e traduzido para o francês por André Mbeng. Nela, surge a analogia da corda de dezoito nós:

Amigos melômanos de ritmos épicos,
Ouçam com atenção!
Então aqui está o ritmo épico.
O ritmo épico vem da orquestra
E de seus bardos.
Ele foi uma vez uma grande corda
Em uma floresta perto de um rio.
Uma grande corda de dezoito nós.
Uma grande corda
Sobre a qual os esquilos não podiam subir,
Nem mesmo os mais robustos.
Somente os chimpanzés podiam fazer isso
Para atravessar o rio.
Mesmo assim isso poderia durar uma noite inteira.
O ritmo épico,
É como essa grande corda.
Ele tem igualmente dezoito nós.
Esmiuçar um ritmo épico também pode durar
A noite inteira.

(Mbeng, 2007, p. 25, tradução nossa)⁵⁰

Nesse trecho, a corda grossa é o único traço de união que conecta um ponto a outro, além de apenas alguns estarem habilitados para o acesso. Este último remete não somente à

⁴⁹ No original: “La chanson épique que vous nous avez laissée, /Recommence à tourner dans le monde /La musique épique brûle de mille feux. / Elle n’avait pas encore trouvé de bardes ténors / et de public héritiers. Aujourd’hui, c’est fait.” (Mbeng, 2007, p.19)

⁵⁰ No original: “Amis mélomanes des rythmes épiques, / écoutez bien! / Voici donc le rythme épique. / Le rythme épique vient de l’orchestre / Et de ses bardes. / Il fut une fois une grosse corde / Dans une forêt proche d’un fleuve. / Une grosse corde de dix-huit noeuds. / Une grosse corde / Sur laquelle ne pouvaient grimper les écureuils, / Même pas les plus robustes. / Seuls les chimpanzés pouvaient s’y essayer / Pour traverser le fleuve. / Cela leur prenait quand même toute une nuit. / Le rythme épique, / C’est comme cette grosse corde. / Il a également dix-huit noeuds. / Egrainer un rythme épique peut aussi prendre / Toute une nuit.” (Mbeng, 2007, p.25)

necessidade de formação e especialização para canção épica, mas também o desejo de acessar novos lugares através da canção. Outro aspecto pertinente de se pensar é o uso dos chimpanzés em específico. Esses animais são conhecidos por sua proximidade genética com os seres humanos e, dentro da categoria primata, há um famoso mito africano sobre como os homens descobriram o tambor.

A cultura popular conta que, há muito tempo, havia um caçador na floresta e em um certo momento ele escuta um barulho peculiar. Era um gorila tocando djembê. Ele acha o som espetacular e se apressa para avisar ao rei que, encantado, envia soldados para roubar o instrumento que ficava entre as pernas do animal. Desde esse dia, os homens tocam tambor e os gorilas batem no peito. Nesse sentido, é interessante relembrar esse mito, pois há um recorrente e forte vínculo entre homens, animais e música que veremos progredir posteriormente em produções contemporâneas com *Werewere-Liking*.

Quanto aos dezoito nós na corda, esse número se repete de forma categórica e simbólica. São dezoito nós na corda para a travessia, também são dezoito garotos que realizam a iniciação à coragem pelo povo Bassa. Estes últimos devem realizar exatamente a metade desse número: nove provas que virão como obstáculos, assim como os entraves feitos pelos nós na corda.

Já em relação às provas de iniciação à canção épica, elas aparecem narradas na voz da mãe Nyobè (Mbeng, 2007, p.35). O primeiro teste implica derrubar no chão nove pessoas de sua geração; o segundo, sobreviver em uma tumba durante nove dias com um cadáver; o terceiro seria observar uma árvore cortada por um lenhador a nove metros do tronco e se mover apenas nove segundos antes da queda da árvore; o quarto, resistir ficar em pé sobre nove brasas brilhantes por nove segundos; o quinto, resistir por nove minutos ficar em uma linha de formigas do gênero *dorylus*; o sexto, fazer noventa e nove flexões, dedos em punhos em pequenas pedras; o sétimo, resistir a um ataque de um enxame de abelhas por nove segundos, a nove metros da colmeia; o sétimo, fazer uma circuncisão aos dezoito anos com uma faca sem anestesia; e o nono, ser mordido por uma víbora a novecentos metros do antídoto.

Diante de toda essa configuração de provas em torno da conquista da coragem no povo Bassa, algumas temáticas se sobressaem e se repetem nos enredos de *Werewere-Liking* como: a superação de si, as camadas de aprendizado, a amputação de si, as várias etapas de resistência e o enfrentamento a adversidades. A importância desse ritual de passagem é de tamanha importância que, segundo as próprias canções épicas, o fim desse ritmo será concretizado exatamente quando as crianças decidirem não mais seguirem os dezoito nós.

Por um padre branco de barba longa.
O que esse nome significa para nós.
Nicolas! Nicolas!
Nicolas significa o abandono da colheita
De dendê ou o quê?
Que Nicolas venha.
Citando-o depois dos seus dezessete irmãos,
Ganhei a minha aposta aqui nos Likeng li Bom.
A promessa é uma dívida.
A cerimônia de circuncisão foi cancelada.

Narrador:

É também o fim do ritmo épico
Dessa noite de maravilhas.

(Mbeng, 2007, p. 46, tradução nossa)⁵¹

Nesse contexto, não somente o ritmo épico se aproxima da extinção caso as novas gerações desistam de aprender e praticar os ensinamentos, mas há também uma ampla influência de colonizadores e, por consequência, da tradição cristã na região. Nesse primeiro momento temos a primeira criança batizada por um padre branco, mas há ocorrências mais sutis ao longo do texto. No capítulo sobre a desconfiança de totens de proteção, por exemplo, a figura do diabo aparece materializada em uma palmeira de dendê, assim como a figura da serpente na Bíblia. Segundo o personagem Liyouck li Massing ma Liyouck, seu totem também é um dendezeiro: “A quem apelidei de Ngo Nwanack / É apenas à esquerda na entrada de Batomock / É estritamente proibido colher suas nozes, / Menos ainda comê-las.” (Mbeng, 2007, p.53, tradução nossa)⁵². Uma analogia muito próxima daquela contada pelo cristianismo e o fruto proibido.

Outros dois componentes que surgem na canção épica e ajudam na construção do enredo juntamente com os outros personagens são o narrador e o coro. O narrador seria o bardo ou barda que conduz a história e envolve o público. Nesse envolvimento, ele desempenha um movimento singular que aparecem reiterados no teatro-ritual de Werewere:

Narrador

O jovem respondeu a si mesmo:
Isso não pode acontecer!
Ele olhou para a esquerda e para a direita

⁵¹ No original: “Le premier enfant baptisé de notre contrée / Par un prêtre blanc à la longue barbe. / Que signifie un tel nom chez nous. / Nicolas! Nicolas! / Nicolas signifie-t-il l'abandon de la cueillette / Des noix de palme ou quoi? / Que Nicolas vienne. / En le citant après ses dix sept frères, / J'ai gagné mon pari ici chez les Likeng li Bom. / La promesse est une dette. La cérémonie de circoncision est annulée. **Le narrateur** / C'est également la fin du rythme épique De cette nuit des merveilles.” (Mbeng, 2007, p.46)

⁵² No original: “Que j'ai surnommé Ngo Nwanack. / Il se trouve juste à gauche à l'entrée de Batomock. / Il est strictement interdit de cueillir ses noix, / Encore moins d'en manger.” (Mbeng, 2007, p. 53)

Para ter uma boa consciência.
Mas nada nem ninguém estava lá para impedi-lo
De passar ao ato.
Narrador (*dirigindo-se ao público, levado por este conto épico*)
Quando a poesia épica era famosa
No país Bassa,
Do tempo da conquista das terras virgens
A serem cultivadas,
Depois de um longo dia de trabalho duro,
O clã se reunia no terreiro da aldeia
Em torno de uma grande fogueira.
Nesse momento preciso da narrativa,
O público estaria literalmente colado aos bancos,
O corpo físico desaparecia,
A alma viajava com a narrativa,
Apenas o som das caudas de lagartos-de-parede,
Aquele do crepitar do fogo de madeira se consumindo,
Ou o piado de uma coruja rasgava
De vez em quando o silêncio da noite,
Entrecortado pelos versos do bardo.
(Mbeng, 2007, p. 55, tradução nossa)

Nesse trecho, o narrador, sem colocar suas subjetividades, participa dos destinos, das histórias dos personagens e insere até mesmo as movimentações e estados de alma desses através do ato de narrar. Nesse sentido, o bardo narrador em muito se aproxima com a visão de narrador épico de Rosenfeld (1985, p. 25). Para o autor, o narrador busca ir muito além de exprimir, tendo como principal foco comunicar algo a outros que estarão em torno dele. Assim, como ele não estaria expressando sua essência, ele descreveria as circunstâncias de forma objetiva.

Outro aspecto, dessa vez assinalado pelo autor francês e professor no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle, Jean-Pierre Sarrazac (2012, p.62) diz respeito ao teatro epicizado que é mais narrativo, com descontinuidade, distâncias, mensagens e reflexividades. Quando o narrador épico introduz as fábulas contadas, “o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola”.

Entretanto, o narrador-bardo é levado pela própria canção épica e modifica sua interação com o público colocando a emoção como um vetor do texto e não a razão. Nos versos “Nesse ponto da história /O público estaria literalmente colado aos bancos, /O corpo físico desaparecia, /A alma partia em viagem com a história”, ele se desvia da narração para conduzir o envolvimento do público no ápice da estória. Além disso, essa interação com o público também se destaca de forma significativa no teatro-ritual de Werewere-Liking, como será explorado em maior detalhe no capítulo 2.3 *Entre cordas - o teatro-ritual*.

Quanto ao coro, essa presença escopo da musicalidade vociferada, ele é completamente transformado nas canções épicas. Segundo a formulação de Sarrazac (2013, p. 47) o coro permaneceria invariante na cena dramática sobretudo europeia. Para o autor, esse teria uma fala épica e “distanciadora, ele comenta, generaliza e exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores”. O coro juntamente com seus elementos, como a fala poética, a música, a dança e o canto, “se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo”, ou seja, o coro é o verbo que permeia as dimensões da representação.

Todavia, na canção épica, o coro aparece silenciado em vários intervalos estratégicos. Por exemplo, em uma situação de violência extrema, em que o personagem Ngo Owona Kounou é brutalmente agredido por seu marido, a ponto de acreditar que ela poderia ter perdido a vida, o coro permanece presente em cena, porém em completo silêncio, limitando-se apenas à marcação textual.

Ngo Owona Kounou

(...)

Eu desejo que você lave esta afronta

O trazendo aqui em nossa casa,

De pés e mãos atados.

Que ele só seja libertado depois de se comprometer por escrito

Que não me vai bater mais

Coro

Narrador

Com sua reputação de clã insubmisso

No país Ewondo,

Porque eles enfrentaram todo adversário

Ou inimigo somente em grupo

(Mbeng, 2007, p. 100, tradução nossa)⁵³

Dessa forma, o coro não se limita ao papel de porta-voz, sua imponência parece conter uma onisciência dos fatos. No fim dessa canção, quando a violência acaba, ele finalmente fala sobre a guerra entre os sexos: “Que as gerações passem, / Ou que as gerações morram, / A guerra das rosas sempre permanecerá / Uma guerra eterna” (Mbeng, 2007, p.107).⁵⁴ Seu silêncio é

⁵³ No original: “**Ngo Owona Kounou** (...) / Je souhaite que vous laviez cet affront / En l'amenant ici chez nous, / Pieds et mains liés. / Qu'il ne soit libéré qu'après s'être engagé par écrit / Qu'il ne me battra plus. / **Le choeur / Le narrateur** / Fort de leur réputation de clan insoumis / En pays Ewondo, Parce qu'ils n'affrontaient tout adversaire / Ou ennemi qu'en groupe.” (Mbeng, 2007, p. 100)

⁵⁴ No original : “**Le choeur** / Que les générations passent, / Ou que les générations meurent, / La guerre des roses restera toujours / Une guerre éternelle.” (Mbeng, 2007, p. 107)

quebrado com um prenúncio sobre as relações daquela geração e das próximas. A partir disso surgem questionamentos acerca da representatividade desse coro, de sua música e o quão metamórfico ele se faz principalmente nas representações modernas daqueles que estiveram imersos naquela tradição.

Por último, para finalizar essa primeira camada de análises que delimita os principais alicerces advindos da canção épica Bassa, temos a relação entre doenças e transgressão de leis sociais. No ato III, dedicado à armadilha da transgressão, após acontecer o assassinato misterioso do filho de Kissek Weya Ndjock, ele vai em busca dos oráculos para ter respostas. Nesse momento, Mestre Koning explica:

Mestre Koning

Será preciso aplicar
A armadilha da transgressão,
Para pegar aquele ou aqueles que cometeram
Ou se envolveram no homicídio.
Está disposta a isso?
Saiba que quando você é pego na armadilha
Da transgressão,
Pega-se a doença chamada tuberculose social,
Que se manifesta pelo inchaço
Da barriga e dos tornozelos.
A cura só pode acontecer
Se a gente confessar publicamente os crimes.
Caso contrário, é morte garantida depois de três vezes nove dias.
(Mbeng, 2007, p. 66, trad. nossa)⁵⁵

Uma vez estabelecido o mecanismo de justiça, o assassino, chamado Liyouck li Massing ma Liyouck, é atraído para a armadilha da transgressão e atingido pela tuberculose social. Nesse ponto, é intrigante observar a escolha da doença social. Segundo os autores brasileiros da área de medicina, Gabriel Vilella Kozakevich e Rosemeri Maurici da Silva (2015, p. 34-36), a tuberculose é uma das doenças mais antigas da humanidade, com mais de 150 milhões de anos de existência. Além disso, ela é uma doença infecciosa que compromete diferente órgãos, o que dialoga fortemente com a ideia de transgressão social estar atrelada ao contágio ou influência de um povo, sua origem permanece extrínseca ao ser e com possibilidade de cura.

⁵⁵ No original: “**Maître Koning** : Il va falloir que nous mettions en place /Le piège de la transgression, / Pour prendre celui ou ceux qui ont commis Ou participé à ce meurtre. /Es-tu partante? /Sache que lorsqu'on est pris au piège /De la transgression, /On attrape la maladie appelée la tuberculose sociale, /Qui se manifeste par le gonflement /Du ventre et des chevilles. /La guérison ne peut survenir / Que si l'on avoue publiquement ses crimes. /Sinon c'est la mort assurée après trois fois /neuf jours.” (Mbeng, 2007, p. 66)

Na canção, Liyouck é avisado que, para que ocorra o exorcismo da tuberculose social, é necessário confessar em público todas as proibições sociais das leis fundamentais do povo Bassa que ele transgrediu. Assim, o círculo só vai libertá-lo vivo se ele for capaz de citar e se arrepender desses banimentos. Nesse momento da narrativa, o narrador aparece mais uma vez imponente, porém, dessa vez ele se direciona igualmente ao público e à orquestra:

Narrador (para o público e a orquestra)

Maestro,
Mais sinfonia!
O sol está quase nascendo!
Que os melômanos que não acompanharam nada até agora
Da epopeia, acordem!
Que testemunhem a cerimônia de exorcismo
Da tuberculose social.
Que aqueles que ainda estão saudáveis de totem mágico
Prestem atenção!
Do que o que acontece com Liyouck Ii Massing meu Liyouck
Não aconteça jamais a vocês!
(...) 2. Maestro,
Mais ritmo!
Em matéria de exorcismo da tuberculose,
O ritmo tem toda sua dimensão
Ele atua sobre o somático.

(Mbeng, 2007, p. 72-73, trad. nossa)⁵⁶

A música, nesse instante, mais do que um adorno ao texto, é parte essencial no tratamento da doença social. Como aprofundamento para compreensão desse ritual e do papel da música, Wognou (2010, p. 138-139) nos conta sua experiência em Iaundê, capital de Camarões. Ele diz que havia várias pessoas no local e logo no início os tambores soavam, canções e danças acompanhavam os cânticos entoados pelo líder dos iniciados. Samnik, considerado o sumo sacerdote, estava atrás de uma cortina em vermelho, em frente a um altar com vários objetos ritualísticos. Ele mesmo usava um pedaço de pano branco em torno de seus lombos, uma faixa vermelha na cabeça e o peito pintado de preto e branco.

Assim, ao som de tambores, gongos e palmas, as canções eram retomadas em surdina e alguns começaram a dançar mais forte e a cantar mais alto, outros começaram a cair e a rolar no chão; e há ainda aqueles que correram para a floresta de onde não deveriam voltar até o

⁵⁶ No original: “ **Le narrateur** (au public et à l'orchestre) /Chef d'orchestre, /Plus de symphonie! / Le jour va bientôt se lever! /Que les mélomanes qui n'ont rien suivi jusque-là / De l'épopée se réveillent! /Qu'ils assistent à la cérémonie d'exorcisme /De la tuberculose sociale. / Que ceux qui sont encore sains de totem magique /Fassent attention! /Que ce qui arrive à Liyouck Ii Massing ma Liyouck /Ne vous arrive jamais! /(...) 2. Chef d'orchestre, /Plus de rythme! /En matière d'exorcisme de la tuberculose, /Le rythme a toute sa dimension /Il agit sur le somatique” (Mbeng, 2007, p. 72-73)

amanhecer, cada um segurando galhos nas mãos, indicado pelos espíritos curadores para o tratamento dos enfermos. “Enquanto eles estavam fora, a dança e o canto continuaram, pois, dizem, essa divindade só pode restaurar suas almas sob o efeito dessa música frenética.”⁵⁷

Como vimos previamente, a cultura bassa é parte fundadora da vivência e formação da autora Werewere-Liking e a musicalidade está presente em suas obras. A partir das análises da canção épica que evidencia a música enquanto elemento essencial à palavra e ao rito, alguns questionamentos surgem em torno do teatro-ritual. A música também funcionaria em um movimento de cura de doenças sociais? Como é colocada essa musicalidade originária coletiva no teatro contemporâneo? E, em referência às análises anteriores, qual seria o papel da voz e do silêncio nas obras da autora? Haveria o emprego de repetições como a numerologia do dezoito nas canções épicas e qual seria sua relação ritualística? Como é desenvolvida a figura do narrador ou, ainda, como é construído o vínculo palavra, corpo e música?

A cultura bassa e suas canções épicas foram ponto de partida para a composição artística de Werewere-Liking, portanto, nos parece pertinente fundamentar os primeiros passos de nossas investigações a partir dos elementos colocados em evidência pela obra épica bassa. Entretanto, antes de aprofundar-nos nas análises das obras da autora, é necessária uma verificação teórica em torno da temática dedicada ao próximo capítulo.

1.3 – Acústicas teatrais

Como contar os silêncios da África?

Werewere-Liking, 2022⁵⁸

Acústica é a área da física destinada ao estudo dos sons, seus fenômenos e suas propagações. A partir da consideração do som em sua dimensão ondulatória que se estende em distintas possibilidades do estado físico da matéria, este capítulo se dedica a explorar reflexões e investigações teóricas que se propagam em torno da temática teatral, musical e africana.

Como ponto de partida histórico, utilizaremos as análises do professor teatrólogo beninense da Universidade de Abomey-Calavi, Pierre Médéhouégnon (2010), sobre o teatro de

⁵⁷ No original: “ Tant qu'ils furent absents, la danse et les chants continuèrent, car, dit-on, cette divinité ne peut leur restituer leur âme que sous l'effet de cette musique endiablée.” (Wognou, 2010, p. 139)

⁵⁸ No original : “Comment raconter les silences de l’Afrique ?” (Werewere-Liking, 2022, p.22)

língua francesa da África do Oeste. Desde sua introdução, o autor evoca a premissa do teatro enquanto arte capaz de reunir e condensar as diversas artes. Ele acrescenta “em si a literatura, todas as formas de fala, o gestual, a mimica, a música, o canto, a coreografia, a arte plástica (cenário), a dança e a encenação.”⁵⁹ Nesse primeiro momento, Médéhouégnon considerou a arte do espetáculo de maneira abrangente e integral. No entanto, mesmo em estudos realizados por outros pesquisadores que se dedicam à análise de textos africanos, a presença de elementos híbridos com outras formas de expressão artística é bastante frequente, não se limitando apenas ao teatro.

Por exemplo, Robert Fotsing Mangoua (2009, trad. nossa), professor camaronês de literatura comparada na Universidade de Dschang, constata o hibridismo como uma “identidade profunda do texto africano”. Ele explica que a forte afirmação do hibridismo nos textos se dá devido a um turbilhão referencial e uma multiplicidade de registros culturais que o constituem. Assim, se faz efetivamente necessário explorar esse campo.

Um dos primeiros aspectos a ser contemplado se encontra ainda nos primórdios do teatro. Segundo Médéhouégnon (2010, p. 12), no ocidente alguns especialistas inscrevem sua origem na antiguidade grega. Nesse momento, os adeptos da religião dionisíaca se juntavam para realizar rituais em torno da morte e ressurreição de Dioniso com muita dança, música e coristas. Tudo se transforma quando no século VI antes de Cristo o poeta dramático Thespis teve a ideia de substituir o corista que recita pela máscara do ator. Por conseguinte, o teatro grego foi progressivamente se afastando dos rituais dionisíacos e se aproximando do espetáculo semi-profano, mais próximo do que conhecemos atualmente, com diálogos alternados com cantos do coro. Assim, é essencial pensar que a relação teatro, música e ritual está ancorada até mesmo no pilar histórico da construção do teatro popularizado no ocidente.

Ora, essa relação entre teatro e ritual também está presente nas produções africanas. Em destaque, Médéhouégnon traz Bakary Traoré (1958), importante etno-sociólogo maliano que defende que o surgimento do teatro negro africano remontaria das primeiras festas religiosas dos vilarejos, cercados pelo animismo e pela magia. Dentro desse contexto, as canções épicas mencionadas anteriormente, originárias do povo Bassa, se adequariam de forma ideal a essa representação dramática das antigas sociedades africanas, que incluem autênticas cenas teatrais ritualísticas.

⁵⁹ No original: “ en lui la littérature, toutes les formes de paroles, la gestuelle, la mimique, la musique, le chant, la chorégraphie, l’art plastique (décor), la danse et la mise en scène (...)” (Médéhouégnon, 2010, p. 11)

Entretanto, esse teatro de base essencialmente oral sofreu grandes transformações com o contato colonial. Na Costa do Marfim, por exemplo, houve o aparecimento do teatro profano colonial de Bingerville e de William-Ponty. Em meados de 1932-1933, Médéhouégnon (2010, p. 29) conta o primeiro episódio de subversão com uma tentativa de dramatização na Escola Primária Superior⁶⁰ dirigida por Charles Béart.

Na ocasião, com o suporte de seus novos uniformes, uma improvisação feita pelos alunos Edouard Bilé e Robert Amonlin colocou em cena um guarda do círculo colonial maltratando um autóctone. Em frente ao acontecimento, o diretor Béart não ousou puni-los. Pelo contrário, ofereceu recursos e o apoio necessário para que eles pudessem aprender peças clássicas francesas de autores como Molière e Racine.

A experiência se desenvolve bastante rapidamente e, no espaço de dois anos letivos, resultou na criação, pelos próprios alunos, de "peças africanas", sendo a primeira e mais importante *As cidades*, comédia composta por um aluno que finalizava o ensino fundamental, Bernard Dadié. (Médéhouégnon, 2010, p. 29, tradução nossa)⁶¹

Esse é um forte exemplo de que, mesmo com a forte presença colonial, a cena não era composta apenas de temáticas e personagens oriundos de países hegemônicos. Os países da África do Oeste e suas histórias trilham seu caminho até a cena, mesmo com os diferentes percalços. Para Médéhouégnon (2010, p. 48), o teatro de língua francesa do oeste africano da primeira década da independência evoluiu de um mimetismo e de um processo de aculturação frente à antiga potência colonizadora para, enfim, fazer uma reabilitação de grandes figuras da história africana e se fazer expressão das preocupações culturais nacionais.

Criado com o status de teatro de colaboração sob o regime colonial e encorajado nessa ótica nos primeiros anos da independência, ele afirmou progressivamente a sua diferença através da sua reorientação temática e seu engajamento com a via nacionalista traçada pela poesia da negritude e o romance anticolonial. Infelizmente, essa nova orientação temática, que constitui a sua principal inovação face ao teatro colonial, não foi acompanhada de uma alteração equivalente ao nível estético. (Médéhouégnon, 2010, p. 49, tradução nossa)⁶²

⁶⁰ Em francês: "École Primaire Supérieur".

⁶¹ No original: "L'expérience se développe assez rapidement et, en l'espace de deux années scolaires, débouche sur la création, par les élèves eux-mêmes, de « pièces africaines » dont la première et plus importante est *Les villes*, une comédie composée par un élève de troisième année, Bernard Dadié." (Médéhouégnon, 2010, p.29)

⁶² No original: "Créé avec le statut de théâtre de collaboration sous le régime colonial et encouragé dans cette optique dans les premières années des indépendances, il a progressivement affirmé sa différence par sa réorientation thématique et son engagement dans la voie nationaliste tracée par la poésie de la négritude et le roman anticolonial. Malheureusement, cette nouvelle orientation thématique, qui constitue sa principale innovation par

Efetivamente, a estética teatral herdada do período colonial manterá sua predominância nos países africanos até meados dos anos 80. Entretanto, como afirma Médéhouégnon (2010), esse quadro muda na segunda década das independências com iniciativas de dramaturgos que buscam um teatro mais diversificado e que expressa uma originalidade negro-africana.

Dentre os diversos autores, um caso ilustrativo é Sibiri Omar Traoré, que representa a revolta e a insatisfação dos povos indígenas perante a dominação colonial. Outro exemplo é Charles Nokan, que elabora uma peça metafórica sobre a batalha pela libertação africana. Dentre esses dramaturgos, merece destaque Werewere-Liking, sobre o qual abordaremos com mais profundidade adiante.

Acerca das décadas 70 e 80 para o teatro de língua francesa da África do Oeste, Médéhouégnon (2010, p. 51) aponta algumas características marcantes como uma diversificação de temas, autores, diretores e uma mudança em relação à criação dramática. Ademais, o antigo recurso à história africana como reabilitação política e cultural é progressivamente substituído por uma preocupação com a gestão de chefes políticos da época, além de focar na necessidade de impulsionar mudanças socioculturais que acompanhassem o desenvolvimento moderno.

Segundo o autor, a expressão teatral seguirá quatro principais evoluções. A primeira baseia-se na reabilitação histórica; a segunda, no debate sobre as reformas socioculturais necessárias às mudanças em curso; a terceira, na crítica de novos poderes; e a quarta, no questionamento da estética eurocêntrica em busca de uma estética especificamente negro-africana. Assim, nascem três tipos de teatro: social reformador, de desencantamento e de busca.

É interessante notar que a preocupação com a questão colonial e com as mudanças políticas realizadas por chefes na época já eram temas fundadores das canções épicas do povo Bassa muito antes de todo o compilado teatral de cenas modernas levantado por Médéhouégnon. Nessa perspectiva, deve-se analisar a transformação proposta pelo autor de forma muito mais profunda e enraizada nessas obras.

Ao falar do teatro de busca por uma identidade negro-africana, essa relação com a tradição épica acaba aparecendo, mesmo sem ser a finalidade do autor. Segundo Médéhouégnon (2010, p. 59-60) no plano da estética e da cenografia, o conjunto de obras por ele analisado demonstraram seguir o modelo eurocêntrico. Há a separação em quadros, atos ou cenas; além

rapport au théâtre colonial, ne s'est pas accompagnée d'un changement équivalent sur le plan esthétique." (Médéhouégnon, 2010, p.29)

de uma representação no formato italiano onde o público é separado dos atores. Entretanto, alguns dramaturgos ousaram algumas poucas variações estéticas “sem tocar no essencial da concepção dramaturgica herdada da escola colonial ou pós-colonial.”⁶³

Dentre eles, como citado anteriormente, Charles Nokan se destaca. Nascido em Yamoussoukro, na Costa do Marfim, o acadêmico e escritor foi o principal vencedor do Grande Prêmio Nacional de Literatura, em 2014. Em sua obra, como *O sol preto não escurece (1962)*⁶⁴, podemos encontrar uma mistura de gêneros. Na perspectiva de Médéhouégnon (2010, p. 60), Nokan constrói sua própria estética em uma combinação entre poesia, prosa, teatro e música; e o dramaturgo explica sua escolha baseada na necessidade de retratar toda a existência. O hibridismo, como dito anteriormente, se mantém presente como traço na composição de obras africanas subsaarianas, e é algo que se repete nas produções de Werewere-Liking.

Outro exemplo é a obra dramática *Olho (1975)*⁶⁵ de Zadi Zaourou. Também marfinense, o autor é professor universitário em seu país, político, escritor, diretor, músico e sindicalista que atuou como ministro da cultura na Costa do Marfim. A renovação estética desempenhada por Zaourou retirou as divisões cênicas e os quadros, transformando a peça em um só bloco; e, assim como Werewere-Liking, ele enfatiza em seus textos as rubricas de forma singular. Com Zaourou, é retirado o discurso tradicional teatral que fecharia a última cena para utilizar uma longa didascália em seu lugar, esse elemento narrativo ligado à movimentação e indicações cênicas. Aliás, as rubricas em muito se assemelham à figura do narrador nas canções épicas, figura que participa dos destinos e manipula os deslocamentos físicos e estados de alma dos personagens.

Por fim, há a relação com a música com o exemplo de *A gente faz comédia(1984)*⁶⁶ por Sénouvo Agbota Zinsou, dramaturgo e diretor de teatro togolês. Médéhouégnon (2010, p.61) explica que, apesar da estrutura da peça ser linear, com um prólogo e quatro atos, ela apenas parece ser clássica. De fato, desde o prólogo há o anúncio de uma modificação nas convenções teatrais.

Os personagens atores revelam no palco que estão se preparando para fazer teatro, para representar uma comédia cujo tema está sendo escolhido e os papéis distribuídos diante do suposto público do espetáculo; em suma, anunciam uma técnica do teatro no teatro à maneira dos animadores do novo teatro francês. Depois, à medida que a peça evolui, o espaço cênico alarga-se

⁶³ No original: “sans toucher à l’essentiel de la conception dramaturgique héritée de l’école coloniale ou post-coloniale.” (Médéhouégnon, 2010, p. 60)

⁶⁴ Título original: “Le soleil noir point”.

⁶⁵ Título original: “L’Oeil”.

⁶⁶ Título original: “On joue la comédie”.

ao público, alguns dos quais intervêm no jogo teatral; os atores exibem os seus disfarces e recorrem à música e danças populares, como na popular *cantata* e nos *concert-party*⁶⁷ togoloses. (Médéhouégnon, 2010, pág. 61, tradução nossa)⁶⁸

Na peça, há um deslocamento muito próximo da movimentação ritualística dos cantos épicos que buscam o envolvimento do público no jogo teatral, rompendo com a ilusão do teatro e incorporando elementos como a música e a dança. Quanto ao reconhecimento desse teatro característico negro-africano, em 1970, a Escola de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Abidjan desempenhou um papel fundador com o primeiro colóquio internacional sobre a temática.

Segundo Médéhouégnon (2010, p. 63), além de todas essas fontes religiosas e profanas, das diversas funções sociais, das perspectivas de desenvolvimento e de preservação histórica, os trabalhos do colóquio também trouxeram traços distintivos da cena e da criação dramática na África como, por exemplo, a configuração circular do espaço cênico. Esses espaços eram geralmente delimitados pela praça do vilarejo onde ocorriam os principais eventos e manifestações. Assim, sua composição era adequada para a participação do povo e o teatro nasce dessa necessidade de uma representação e criação coletiva onde não há uma cisão entre público e atores. “Enfim a expressão de uma estética particular feita de uma mistura de ritos, de palavras, de gestos, de mímica, de música, de cantos e de danças que fazem do teatro um espetáculo total.”⁶⁹ (Médéhouégnon, 2010, p. 63, trad. nossa).

Nesse contexto de debates em torno de um teatro genuinamente africano, em 1979, Marie-José Hourantier chega na Costa do Marfim acompanhada de Nicole Eddy-Ndjock, ou como é mais conhecida com seu nome artístico, Werewere-Liking. Como afirma Médéhouégnon:

⁶⁷ O *Concert Party*, ou Festa Concerto, é um tipo de espetáculo cabaré-teatro de palhaço nascido em Gold Coast, na atual Gana, em tempos de dominação colonial britânica de 1874 a 1957. O gênero traz para a cena a combinação do concerto musical *Highlife* dos anos 70, uma forma de jazz na África do Oeste, e também gêneros como o Reggae e o Rap. O *Concert Party* tem seus espetáculos imersos em improvisações e tradição oral. Como línguas principais utilizadas temos a mina, no Togo e, twi, em Gana. (Freitas Fernandes, 2023, p. 16)

⁶⁸ No original: “Les personnages comédiens révèlent sur la scène qu’ils s’apprêtent à faire du théâtre, à jouer une comédie dont le sujet est choisi et les rôles distribués devant le public supposé de la représentation ; bref, ils annoncent une technique du théâtre dans le théâtre à la manière des animateurs du nouveau théâtre français. Puis, au fur et à mesure que la pièce évolue, l’espace scénique s’élargit au public dont certains membres interviennent dans le jeu théâtral ; les comédiens affichent leurs déguisements et ont recours à la musique et aux danses populaires comme dans les spectacles populaires de cantata et de concert-party togolais.” (Médéhouégnon, 2010, p.61)

⁶⁹ No original: “enfin l’expression d’une esthétique particulière faite d’un mélange de ritos, de paroles, de gestos, de mimique, de musique, de chants et de danses qui font du théâtre un spectacle total.” (Médéhouégnon, 2010, p.63)

Movidas pela amizade e pela paixão comum pelo teatro e pelas tradições africanas, as duas mulheres se estabeleceram juntas e criaram o Ateliê de Pesquisa em Estética Teatral Negro-Africana (A.R.E.T.N.A), transformada a partir de 1983 em Ki-Yi-teatro e sediada na "villa Ki-Yi" no distrito de Cocody. Quando foi criada, a A.R.E.T.N.A. funciona como um centro de experimentação de criações modernas de espetáculos a partir de rituais tradicionais africanos e suas atividades, especialmente após a transferência para a vila Ki-Yi, são de dois tipos: por um lado performances teatrais, por outro a produção de espetáculos dominada pela coreografia, poesia, mímica e pelo renascimento de certas cerimônias tradicionais africanas. (Médéhouégnon, 2010, p. 81, trad. nossa)⁷⁰

Um fato interessante sobre a construção desse teatro está no testemunho de Werewere-Liking em uma entrevista concedida a Médéhouégnon (2002)⁷¹. Na ocasião, a autora lembrou os acontecimentos que serviram de base para o despertar de sua consciência como artista. Segundo ela, enquanto assistia a um ensaio para a apresentação de uma peça tipicamente eurocêntrica, ela brincou com os atores falando que aquilo não se parecia com eles. Ao que retrucaram perguntando o porquê de ela não criar algo que se parecesse com eles.

Foi assim que houve o reencontro das autoras com a tradição Bassa de Camarões. Como conta Médéhouégnon (2010, p. 82), juntamente com o professor Jacques Scherer, as duas autoras tiveram a oportunidade de assistir juntas, em Camarões, o desenrolar de rituais bassa de morte e de cura. A partir dessa experiência nasceu a obra coletiva *Do ritual à cena: com os Bassa de Camarões (1979)*⁷², obra que iremos analisar posteriormente.

Assim, munidas da tradição, ergue-se o característico teatro-ritual. Werewere-Liking (2002) o apresenta como uma “forma artística que reúne todos os gêneros, todas as escritas e todas as artes.”⁷³ assim como a estética negro-africana vinha se desenvolvendo. Já Marie-José Hourantier (1984) fala sobre sua funcionalidade, ele seria uma “criação (...)uma nova forma,

⁷⁰ No original: “Poussées par l’amitié et par leur passion commune pour le théâtre et les traditions africaines, les deux femmes s’installent ensemble et créent l’Atelier de Recherche en Esthétique Théâtrale Négro-africaine (A.R.E.T.N.A), transformé à partir de 1983 en Ki-Yi-théâtre et logé dans la « villa Ki-Yi » au quartier Cocody. À sa création, l’A.R.E.T.N.A. fonctionne comme un centre d’experimentation des créations modernes de spectacles à partir des rituels traditionnels africains et ses activités, surtout après le transfert dans la villa Ki-Yi, sont de deux ordres : d’une part les représentations théâtrales, de l’autre la production de spectacles dominés par la chorégraphie, la poésie, le mime et la reprise de certaines cérémonies traditionnelles d’Afrique.” (Médéhouégnon, 2010, p. 81)

⁷¹ Médéhouégnon, P. *Entretien avec Werewere-Liking*. Riviera II : Paris, 2002.

⁷² Título original : “Du rituel à la scène chez les Bassa du sud du Cameroun”.

⁷³ No original: “forme artistique qui réunit tous les genres, toutes les écritures et tous les arts” (Werewere-Liking, 2002 *apud* Médéhouégnon, 2010, p. 82)

uma nova combinação de elementos que certamente já existia no ritual tradicional, mas que provocam manifestações inteiramente novas quanto à sua diferente experiência das coisas.”⁷⁴

Infelizmente, o rompimento entre as autoras acontecerá em 1985, após um desacordo sobre as escolhas estéticas que proporcionariam o teatro-ritual, mas que impedia uma liberdade criativa. Segundo Médéhouégnon (2010, p. 83), Werewere-Liking explica que o teatro-ritual se tornou cansativo depois de alguns anos e ela gostaria de abrir seu centro para a produção para outras formas de espetáculos e criações artísticas. Por essa razão, as investigações desse estudo compreenderão obras do período altamente influenciado pelo teatro-ritual e do período após o rompimento. São elas: *A chibata do diabo* (1979)⁷⁵, *Capulanas* (1979)⁷⁶, *Orfeu d’Áfrik* (1981)⁷⁷, *A Viúva Diyilèm (Dilema)* (1994)⁷⁸ e *A criança Mbène* (2003)⁷⁹.

Então, quais seriam essas dimensões semântico-estéticas do teatro-ritual da primeira fase? Hourantier (1984 *apud* Médéhouégnon 2010, p.146) destaca a diferença desse teatro exatamente na transposição de rituais ancestrais africanos adaptados à cena moderna. Assim, é feito um teatro de iniciação em três formas: ritual de purificação, ritual de cura e ritual de morte.

Por conseguinte, sua estética é fundada a partir do simbolismo bassa, com o pentagrama ki-yi ou estrela ki-yi, imagem da perfeição em que cada ponta representa um ideal para se alcançar através da disciplina, seja pela purificação, pela cura ou pelo retorno da harmonia. O curioso é que esse ideal se expande também para os atores e para o público. Vencer as fraquezas e as transformar em forças constitutivas pela encenação é baseado na possibilidade de envolvimento máximo de todos os participantes. Quanto ao pentagrama, Marie-José Hourantier (Médéhouégnon, 2010, p.146, trad.nossa) explica o significado das cinco pontas da estrela “o corpo físico (a carne com suas fraquezas), o coração (lugar das emoções e dos sentimentos), o pensamento (sede da análise e da razão), a vontade (força ativa) e a consciência (que permite ver vários planos e aspectos de uma mesma coisa).”⁸⁰

Em vista disso, há um movimento do sagrado atrelado ao tradicional que permite ao teatro conceder seu espaço cênico e dramático para uma iniciação ritual. Assim, seria

⁷⁴ No original: “création (...) une nouvelle forme, une nouvelle combinaison d’éléments qui certes existaient déjà dans le rituel traditionnel mais provoquent des manifestations entièrement neuves quant à leur expérience différente des choses.” (Marie-José Hourantier, 1984 *apud* Médéhouégnon, 2010, p. 83)

⁷⁵ Título original : “La queue du diable”.

⁷⁶ Título original : “Les Pagnes”.

⁷⁷ Título original : “Orphée d’Afric”.

⁷⁸ Título original : “La veuve Dyilèm (Dilemme)”.

⁷⁹ Título original : “L’enfant Mbène”.

⁸⁰ No original: “le corps physique (la chair avec ses faiblesses), le coeur (siège des émotions et des sentiments), la pensée (siège de l’analyse, du raisonnement), la volonté (force agissante) et la conscience (qui permet de voir plusieurs plans plusieurs aspects d’une même chose). » (Médéhouégnon, 2010, p. 146)

possível o engajamento de todos em um processo de transformação física e espiritual dos implicados.

Dentro dessa visão, há a perspectiva de Antonin Artaud (2006, p. 138), ator, ensaísta, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês, em que é possível estabelecer uma comparação entre o teatro e a alquimia. Ambos possuem uma base comum que permeia todas as formas de arte, buscando alcançar uma eficácia espiritual e imaginária que conduziria a um nível metafísico profundo. Tanto a alquimia quanto o teatro estão inseridos em uma virtualidade que carrega consigo o objetivo final e a realidade.

Para ele, “enquanto a alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como o Duplo (...) de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios (...)” estariam evidentes pela certa ação da cena e depois se ocultariam. Dentro desse olhar de possibilidades que aproxima os dois universos, Artaud também considera o teatro em sua celebração mágica e religiosa.

O teatro só poderá voltar a ser ele próprio no dia em que tiver achado sua razão de ser, no dia em que tiver encontrado, de forma material, imediatamente eficaz, o sentido de uma certa ação ritual e religiosa, ação de dissociação psicológica, de dilaceração orgânica, de sublimação espiritual decisiva à qual ele estava primitivamente destinado. (Artaud, 1984, *apud* Quilici, 2004, p. 38)

Nessa citação, mais uma vez o autor aproxima o fazer teatral de uma eficácia espiritual. Quilici (2004, p. 38-43), professor brasileiro na área de Teorias do Teatro e da Performance pelo Instituto de Artes da UNICAMP, expõe como para Artaud esse teatro deveria proporcionar uma “experiência do sagrado”, um “poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular”. Além do mais, o autor sublinha o interesse de Artaud pela “magia primitiva” enquanto ferramenta dentro dessa cultura eurocentrada. Não seria apenas um trabalho em torno do reconhecimento de um novo olhar sobre o mundo, mas “uma ideia provocativa dentro da própria cultura contemporânea, que nos obrigaria, por exemplo, a pensar a arte fora de seu enquadramento “estético”. Ou seja, dentro de todas as regras pré-estabelecidas por culturas eurocentradas de definição do teatro e, ainda, “sua evocação da ‘magia’ pode ser entendida como estratégia que pretende fazer a arte transbordar a vida. ”

Não obstante, a proposta inicial de Hourantier e Werewere-Liking também rejeitaria a utilização do teatro-ritual como uma ação meramente mimética das tradições bassa para, sobretudo, agir e afetar em sua época. Em conformidade, isso aparece claramente no uso do

pentagrama de Ki-Yi com sua estrutura quinária: “a função é ajudar a fortificar cada ponta da estrela até a tomada de consciência final e resolução do problema levantado.”⁸¹(Médéhouégnon, 2010, p. 146, trad. nossa).

Nessa composição, a música adquire um papel crucial como instrumento na representação moderna e como instrumento que permanece recorrente desde sua utilização no tradicional. Com base em Médéhouégnon (2010, p. 146), os espetáculos do teatro-ritual têm como sua primeira movimentação o uso da música, tambores e palmas para harmonizar atores e público. Médéhouégnon explica que:

Esta primeira etapa é seguida, segundo as situações, da dramatização da ponta do pensamento, do intelecto que analisa a dramatização da ponta do pensamento, do intelecto que analisa a situação-problema de modo a fazer brotar a verdade, ou da aplicação da ponta do coração, das emoções cujo reforço passa pelos “trances-psicodrama”. Na sequência dos trances psicodramáticos, o estado de transe provoca, abreviadamente, aberturas bruscas sobre o passado, acompanhadas de descargas emocionais que culminam no psicodrama. O trauma ou problema colocado é então transferido do corpo físico ou do intelecto para o nível emocional onde é intensamente vivido.⁸² (Médéhouégnon, 2010, p. 146, trad. nossa)

O psicodrama é uma técnica que foi desenvolvida por Moreno (1961) na qual há uma investigação psicológica e psicanalítica através da cena, lugar propício para analisar conflitos interiores em meio a uma improvisação. A ideia é de que, com a ação e o jogo dramático, haveria uma abertura mais nítida para tudo aquilo que é reprimido, julgado e conflituoso. Já o transe-psicodrama que permeia o teatro-ritual seria o canal para a catarse ser desenvolvida, uma união entre o transe tradicional e a terapia moderna.

O interessante é que a música é um elemento crucial para todo o processo, porém, a ausência dela também. Médéhouégnon (2010, p. 146) discorre sobre a representação que há como base a ponta da estrela dedicada à vontade. Nela, o intermédio principal são as “pausas poéticas”. O silêncio ocorre para liberação da força interior do subconsciente que guiaria na identificação e realização de ideal individual ou do grupo. Em paralelo, essa mesma construção

⁸¹ No original: “la fonction est d’aider à fortifier chaque pointe de l’étoile jusqu’à la prise de conscience finale et à la resolution du problème posé » (Médéhouégnon, 2010, p. 146)

⁸² No original: “Cette première étape est suivie, selon les situations, de la dramatisation de la pointe de l’ensée, de l’intellect qui analyse la dramatisation de la pointe de la pensée, de l’intellect qui analyse la situation-problème de manière à faire jaillir la vérité, ou de la mise en oeuvre de la pointe du coeur, des émotions dont le renforcement passe par les « trances-psychodrame ». Dans la séquence des trances-psychodrames, l’état de transe provoque, par abréaction, des ouvertures brusques sur le passé, accompagnées de décharges émotionnelles qui culminent dans le psychodrame. Le traumatisme ou le problème posé est alors transféré du corps physique ou de l’intellect sur le plan émotionnel où il est intensément vécu.” (Médéhouégnon, 2010, p.146)

pelo silêncio foi realizada pelos coros nas canções épicas. Ao vociferar, o coro era o verbo que permeava as dimensões da representação, mas, ao se silenciar em momentos estratégicos, evidenciava transformações que deveriam ocorrer com os próprios integrantes na cena e na sociedade em geral, como foi o exemplo da mudez do coro frente a mulher que apanhava do marido.

Por fim, para o quinto ponto do pentagrama, o da consciência, se tudo ocorrera como planejado durante o ritual, segundo os relatos de Médéhouégnon (2010, p. 146), os integrantes alcançam finalmente um nível mais elevado de compreensão sobre o problema que os cercava e, com isso, harmonizam todo o sistema social.

Segundo o autor, “a harmonização das consciências com as forças organizadoras do grupo social é acompanhada pela harmonização com as energias construtivas do universo”⁸³ (Médéhouégnon, 2010, p. 146, trad. nossa). É nesse momento que há a “linguagem perdida”, segundo Werewere-Liking (1980, *apud* Médéhouégnon, 2010, p. 146, trad. nossa), nessa estética teatral é o lugar onde “a beleza deixa de ser apenas prazer do sentido para se tornar questionamento, incitação” ou seja, “um chamado à internalização da consciência em sua fonte profunda onde reside o verdadeiro Conhecimento.”⁸⁴ Nesse contexto, analisar o teatro-ritual requer uma epistemologia capaz de abarcar a diversidade das produções de conhecimento provenientes do território africano, a partir de reflexões afrocentradas.

Assim, teoricamente, autores que dedicaram seus estudos à semiologia, intersemiótica e relações entre as artes como Barthes (1977, 2006), Jakobson (1960), Langer (1953), Nattiez (1987), ou até mesmo a brasileira Solange Ribeiro (2002) não alcançariam a resolução da problemática que envolve as múltiplas artes presentes no teatro-ritual na profundidade dos conhecimentos afrocentrados e, portanto, não nos ajudariam a compreender plenamente a especificidade da representação melopoética dentro do teatro-ritual africano.

Para tanto, Kofi Agawu (2021), musicologista ganês, professor e pesquisador de repertórios selecionados entre a Europa Ocidental e a África do Oeste, traz importantes estudos sobre a música africana composta mediante o contato europeu. Em seu ensaio, “O tonalismo como força colonizadora na África”, é investigado como através de uma linguagem harmônica a imaginação musical africana acaba assimilando uma violência colonial. O tonalismo é um sistema que estrutura a composição musical de forma hierarquizada em torno da nota principal,

⁸³ No original: “l’harmonisation des consciences avec les forces organisatrices du groupe social s’accompagne de l’harmonisation avec les énergies constructives de l’univers. » (Médéhouégnon, 2010, p. 146)

⁸⁴ No original: “ la beauté cesse d’être uniquement plaisir de sens pour devenir interrogation, incitation” c’est-à-dire “un appel à l’intériorisation de la conscience dans sa source profonde où réside la vraie Connaissance.” (Werewere-Liking, 1980, *apud* Médéhouégnon, 2010, p. 146)

a tônica, que irá definir as relações harmônicas e intervalares, ou a tonalidade de um determinado trecho musical.

Em um de seus exemplos, Agawu (2021, p. 4) explora a influência da música instituída por missionários protestantes em meados do século XIX na África Subsaariana. Nesses hinos, havia uma textura padronizada para cada extensão de voz em: soprano, contralto, tenor e baixo. Entretanto, essa era uma estrutura inutilizada por africanos. Não somente a musicalidade estava sendo influenciada, mas a palavra também. Ou seja, métricas poéticas com contagens silábicas tipicamente europeias eram impossíveis de serem reproduzidas em línguas tonais autóctones.

Finalmente, ao domesticar, para o consumo local, hinos cujos textos originalmente eram em alemão ou inglês, as melodias frequentemente desconsideravam a declamação natural do canto indígena, impunham um regime de periodicidade regular e simétrica, passando implacavelmente por cima dos contornos entoativos prescritos pelos tons da fala. (Agawu, 2021, p. 4)

Em virtude disso, o autor expressa sua crítica ao sublinhar a violência musical em todo o processo e a necessidade de exploração desse campo. Segundo Agawu (2021, p. 5), a dominação pela música impedia os povos originários de falar uma linguagem tonal, pois eles não conseguiam empregá-la dentro de seu próprio sistema linguístico de base. Assim, o uso dos hinos era para os colonizadores uma forma de limitar o povo africano dentro de sua própria familiaridade. Já para os colonizados, essa era uma maneira de acessar aquele mundo hegemônico, um “passaporte para uma vida nova e melhor”. Além disso, cantar os hinos seria também um fator facilitador para o aprendizado da nova língua.

Efetivamente, palavra e canção caminham juntos no resistente desenvolvimento desses povos colonizados. Mesmo nas produções modernas, como no *afrobeat*, *soukouss*, *mbaqanga* e *benga* esse tonalismo estrangeiro permanece presente. Como seria então antes dessa intrusão colonial no pensar musical africano? Agawu (2021, p. 16) apresenta o exemplo excepcional do batuque feito por um instrumento chamado *dùndún*, um tipo de tambor-ampulheta típico dos Iorubá, do Benin. Esses instrumentos se destacam pela sua capacidade de imitar “inflexões da linguagem falada e, no processo, explorar um amplo espectro tonal” (Agawu, 2021, p.16). Isso significa que, esse tambor cilíndrico é afinado com uma corda e uma pele de couro cru de vaca ou cabra em ambas as extremidades e, ao tocar, é possível atingir tons mais ou menos agudos de acordo com o quanto o couro estará esticado.

Mais do que isso, o *dùndún* é uma clara forma de imitação do falar originário que possui uma sonoridade específica daquela região, muito divergente daquilo proposto por línguas

européias posteriormente. Ainda que o enunciado musical desse instrumento não traga tons sempre definidos, sua escala seria quase pentatônica. Ou seja, quando a escala maior de sete notas, por exemplo: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si; passa a ter apenas cinco notas, ela é chamada de pentatônica. Há, ainda, especialistas como o percussionista mestre iorubá Adebisi Adeleke, capaz de alcançar uma grande variação de tons que até ultrapassam essa escala.

Figura 2 – Dùndún, o tambor falador de Adebisi Adeleke



Fonte: The Talking Drummer - Adebisi Adeleke. KokoAtDawn Productions, 2013.

Para Agawu (2021, p. 18), essa tonalidade baseada ou derivada da linguagem “oferece um rico recurso para compositores africanos. Um recurso que possui uma profundidade expressiva e histórica diferente daquela disponível a partir da tonalidade baseada em hinos importados.” Ao mesmo tempo, quando há a gênese da estética do teatro-ritual com Werewere-Liking, há também o acesso a diferentes recursos e linguagens advindas da tradição que modificam e promovem esse fazer teatral da África Subsaariana.

Como citado anteriormente e como possibilidade de ilustração da crítica de Agawu empregada também na análise dos objetos desse estudo, essa mesma violência ocorreu fortemente na dança bassa “Makune” através da colonização. Em um cenário pós Segunda Guerra Mundial, a dança era uma das principais manifestações nos países Bassa. Nela, uma das principais regras era de que apenas meninos e meninas podiam participar. O envolvimento acontecia pela movimentação sincronizada dos corpos e das vozes, das batidas de pés e mãos, muitas vezes improvisadas, mas que em tamanha harmonia, os corpos ali presentes pareciam se contorcer para acompanhar a música. Entretanto, como já citado, “as sessões de *Makune* só atingiam seu clímax quando havia meninas e meninos, então os missionários da época proscreveram essa dança como sendo anticristã e, portanto, condenada ao inferno.” (Wognou, 2010, p. 164). Em seguida, toda uma expressão artística perde seu pertencimento dentro de seu próprio espaço de criação.

Desse modo, o hibridismo encontrado na obra de Werewere-Liking não foi um simples resultado da coexistência de elementos artísticos ou de diferentes povos. Na verdade, seu uso foi absolutamente reconquistado por uma tenacidade do povo, da cultura bassa e seu potencial criativo na contemporaneidade. Ademais, se o encontro colonial trouxe limitações para as produções artísticas no passado, o reencontro com a tradição proposto pelo teatro-ritual age de forma oposta, possibilitando expansões para o fazer teatral na contemporaneidade. E é exatamente sobre essas possibilidades que iremos nos interessar nos próximos capítulos.

PARTE II

Os tambores harmonizam a palavra

O tambor falante, fala. Não é código morse, ou algo análogo, mas uma língua que é transmitida com suas sílabas e ligações. Os “tons”, elementos essenciais, podem eludir consoantes e vogais sem que a frase se torne incompreensível; mas só aqueles que conhecem bem a língua sagrada utilizada podem decifrar a mensagem que é repetida incansavelmente, segundo um ritmo incomum.

Baghio'o, 1980⁸⁵

Ao chegarem em terras desconhecidas, muitos daqueles colonos se depararam com o som do tambor, considerando-o meramente como um simples instrumento rítmico que ecoava a quilômetros de distância. No entanto, surpreenderam-se ao descobrir que esses sons eram capazes de transmitir a língua daquele povo, funcionando como um eficiente sistema de comunicação. Aqueles provenientes de uma cultura em que os sistemas tonais não estavam presentes na fala não foram capazes ou receptivos para ouvir a maestria do método africano de

⁸⁵ No original: “Le tam-tam parlant, parle. Ce n'est pas du morse, ou quelque chose d'analogue, mais bien une langue qui est transmise avec ses syllabes et ses liaisons. Les “ tons ”, éléments essentiels, peuvent éluder consonnes et voyelles sans que la phrase devienne pour autant incompréhensible ; mais, seuls ceux qui connaissent bien la langue sacrée utilisée peuvent déchiffrer le message qui est repris inlassablement, selon un rythme inhabituel.” (Baghio'o, 1980, p. 77).

enviar mensagens. Nesta etapa do estudo, é pertinente mencionar a imagem do tambor como uma primeira referência, não apenas por sua simbologia ligada à arte africana, mas também como uma forma de conduzir nossa escuta diante dos textos aqui analisados, a fim de evitarmos a surdez intencional daqueles que chegaram em terras desconhecidas.

Na *Parte II*, será investigada a transformação do ritual para a cena, com a estética do teatro-ritual. Para tanto, além de aprofundar a análise realizada na *Parte I*, será abordado o livro *Do ritual à cena: com os Bassa de Camarões*⁸⁶ como ponto de partida para a continuidade deste estudo.

Publicada em 1979, a obra foi produzida em parceria com Werewere-Liking, Marie-José Hourantier e Jacques Scherer, três escritores que compartilharam a autoria de seis capítulos do livro. Os três primeiros capítulos foram escritos em colaboração por Hourantier e Scherer, enquanto os três últimos foram escritos por Werewere-Liking. O primeiro capítulo é uma apresentação do ritual de cura com descrições sobre o fenômeno. O segundo capítulo é a tradução literal e completa de um ritual de cura feito em junho de 1977, em Mbeng, parte do país Bassa de Camarões. O terceiro capítulo compreende a dramatização do ritual com *Capulanas*⁸⁷. A partir do quarto capítulo a escrita de Werewere-Liking traz esse ritual, como ela mesma diz, de forma mais operacional para a cena. E, finalmente, no quinto capítulo, todas as suas análises e traduções culminam na peça teatral intitulada *A Chibata do Diabo*⁸⁸.

Neste estudo, a *Parte II* será separada em três momentos: 2.1 *No ritmo da cura – o ritual*, cujos elementos ritualísticos serão investigados e colocados em análise juntamente com os outros dois capítulos: 2.2 *Tessituras vocais - a dramatização do ritual*, onde teremos as propostas e a escrita criativa de Marie-José Hourantier e Jacques Scherer; e 2.3 *Entre cordas – o teatro-ritual*, que finalizará essa parte por ser uma peça feita por Werewere-Liking que instaura precisamente todo o projeto inicial do teatro-ritual.

2.1 No ritmo da cura – o ritual

Mbôki inyofi hinuni i nlôl tén
Para chegar ao topo de uma árvore, sobe-se a partir do caule
Provérbio bassa

⁸⁶ Título original: “Du rituel à la scène : chez les Bassa du Cameroun.”

⁸⁷ Título original : “Les pagnes.”

⁸⁸ Título original : “La Queue du Diable.”

Para introduzir este capítulo, apresento uma perspectiva de Wognou (2010, p.202), citado anteriormente, sobre a tentativa de preservar a memória de um povo. Para o autor, a cultura não é uma raiz fossilizada que se mantém firme em sua posição com o objetivo de ser conservada a todo o custo, na verdade, ela seria uma raiz viva da qual brota um rebento e cresce um caule: uma raiz com seu potencial de criação.

Dentro do conceito de cultura que engloba todas as expressões que surgem das interações sociais e são transmitidas ao longo das gerações e a partir do provérbio citado acima, o autor discorre sobre como para os africanos essa haste está presente na cultura, no conhecimento objetivo dela. Nesse sentido, é necessária a seleção dos elementos visando um resultado positivo, ou seja, uma mudança, assim como é preciso podar uma árvore que se mantém viva para que ela dê frutos.

Por outro lado, essa árvore podada e vigorosa pode receber enxertos que permitem obter os seus frutos de forma mais proveitosa e saborosa. Nessa analogia, em um primeiro instante, nos deparamos com o caule dessa árvore, que são os rituais, para só então alcançarmos seus frutos, o teatro-ritual.

Sobre a definição de ritual, segundo Mariza Peirano (2003, p. 10), antropóloga brasileira, encontramos o que a autora chama de "definição operativa" do termo. Para ela, não se deve formular uma definição prévia e rígida, mas sim construí-la de forma etnográfica, ou seja, uma composição realizada através dos aprendizados do pesquisador em campo, junto ao grupo que está sendo observado. Neste capítulo, teremos a oportunidade de explorar o mundo dos rituais bassa, permitindo que cada leitor desenvolva sua própria compreensão do que são os rituais. No entanto, é importante ressaltar que, até o momento, no conjunto de dados estudados, os rituais estão intimamente ligados à prática. Enquanto os ritos são considerados como uma norma geral transmitida de uma geração para outra, os rituais são as cerimônias desses ritos.

No que diz respeito à singularidade dos rituais bassa, tivemos o primeiro contato por meio da Coletânea de Canções Épicas do povo Bassa (2007), que não apenas relata as cerimônias ritualísticas, mas também apresenta alguns de seus ritos culturais significativos, como os ritos de iniciação. É relevante pontuar que Werewere-Liking não participou da

⁸⁹ No original : "Mbôki inyofi hinuni i nlôl tén » (pour parvenir au sommet d'un arbre, on y monte à partir de la tige)." (Wognou, 2010, p. 202)

elaboração dessa coletânea repleta de narrativas previamente transmitidas apenas pela tradição oral, embora, como veremos posteriormente, muitas dessas histórias sejam conhecidas pela autora. Neste capítulo, veremos outros rituais igualmente desse povo, mas dessa vez descritos tanto por Werewere-Liking quanto por Marie-José Hourantier e Jacques Scherer no livro *Do ritual à cena: com os Bassa de Camarões* (1979).

Segundo o prefácio da obra citada (1979, p.7), a maioria dos autores demonstraram vívido e prático conhecimento dos rituais. Marie-José Hourantier, francesa, foi professora durante três anos na Universidade de Camarões e estudou História do teatro, da estética teatral e da sociologia. Em Iaundé, “ela participou de inúmeros rituais, não somente como espectadora.”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.7)⁹⁰. Werewere-Liking, como mencionado anteriormente, pertence à etnia Bassa. A autora camaronesa teve acesso a várias iniciações desde sua infância.

E, por último, Jacques Scherer (1912-1997), francês, professor de história e técnica do teatro francês na Universidade Paris-III Sorbonne, assim como de literatura francesa na Universidade de Oxford. O autor, que inclusive escreveu o prefácio, se descreve como “amante da África Negra” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.8), todavia, ele não demonstrou ter prévio contato com os rituais, apenas afirmando: “Por fim, eu próprio, embora conhecendo e amando a África Negra há muito tempo, estou em contato permanente com as produções teatrais em língua francesa provenientes dessa região do mundo.”⁹¹ (Idem, 1979, p.3, trad. nossa). Scherer prossegue dizendo que o objetivo principal de sua carreira teve como foco os “(...)problemas da poesia e do teatro na tradição europeia e é sobretudo um olhar crítico que tentei trazer à paisagem africana.” (Idem, 1979, p. 8)⁹²

O livro foi dividido em seis capítulos e, neste primeiro ensejo, adentraremos no universo dos rituais através dos dois primeiros: *Apresentação de um Djingo*⁹³ e *O ritual de cura de Mbeng*⁹⁴ descritos por Marie-José Hourantier⁹⁵.

⁹⁰ No original : “Elle a participé à de très nombreux rituels, et pas seulement comme spectatrice.” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.7)

⁹¹ No original : “ Moi-même enfin, bien que connaissant et aimant l’Afrique Noire depuis fort longtemps, bien qu’em contact permanente avec les productions théâtrales em langue française issues de cette région du monde” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.3)

⁹² No original : “ (...) problèmes de la poésie et du théâtre dans la tradition européenne, et c’est surtout un regard critique que j’ai tenté d’apporter au paysage africain. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.8).

⁹³ Título original: “ Présentation d’un Djingo.”

⁹⁴ Título original: “Le rituel de guérison de Mbeng.”

⁹⁵ Para cada capítulo do livro, temos ao final a assinatura do autor que o escreveu. Assim, mesmo que as citações contenham o nome dos três, seguiremos com a indicação das distinções autorais.

O primeiro ritual analisado se chama Djingo, nome que pode se referir tanto ao ritual quanto ao “terapeuta”⁹⁶ que o conduz. Demos algumas indicações preliminares no capítulo anterior sobre pensar o teatro-ritual no viés do psicodrama, técnica que abre o espaço dramático para a análise de conflitos interiores. Essa designação foi proposta por Médéhouégnon (2010) ao investigar a composição final de todo o processo que culmina no teatro-ritual, tendo a psicologia da dramatização e, portanto, o drama em foco. No entanto, ao descrever apenas o ritual Djingo sem sua dramatização a autora Hourantier (Idem, 1979, p.13) utiliza o termo “psicoterapia dançada”⁹⁷.

Primeiramente, é preciso compreender o conceito de psicoterapia para conseguirmos ouvir sua reverberação na designação do ritual. A palavra psicoterapia é de origem eurocêntrica, mais especificamente grega, com *Psykhê* (mente) e *Therapeuin* (curar). Segundo Osório et al. (2017, p. 4), essa forma de cura pela fala vem sendo usada desde o século XIX. Nesse ponto, temos uma forte similaridade com os rituais que buscam a cura de um paciente tendo como um dos instrumentos o diálogo.

Entretanto, o conceito se afasta por suas origens que possuem base no hipnotismo e no tratamento do que no passado era considerado como histeria através da catarse por Josef Breuer, médico e fisiologista austríaco, o primeiro a empregar esse termo; e Freud, neurologista austríaco naquele momento de formação, que o retoma modificando-o com o uso de associação livre, interpretação de sonhos e divã (Osório et al., 2017, p.4). Posteriormente, Freud desenvolve o tratamento que passa a ser chamado de psicanálise através da resistência, que seriam “forças psíquicas que impedem que conteúdos patogênicos tenham acesso à consciência” e da transferência, “deslocamento daquilo sentido diante de pessoas e situações do passado, às pessoas do presente, em especial, o terapeuta” (Idem, 2017, p.4). Portanto, a partir de sua utilização inicial, a psicoterapia revela-se totalmente inadequada ao ser aplicada no contexto bassa.

Desse modo, em segundo lugar, é com muito cuidado que pontuo na escolha epistemológica da autora o fato de que a conceituação de psicoterapia dançada não consegue abarcar inteiramente a complexidade dos elementos ritualísticos que iremos nos aprofundar a seguir. Mesmo que tenhamos na concepção do termo a parte constituinte da dança que envolve música e corpo, a comparação com a psicoterapia mais tenta aproximar e harmonizar as

⁹⁶ Designação utilizada pela autora: “Thérapeute” (Hourantier; Liking; Scherer; 1979, p.13).

⁹⁷ No original : “Le Djingo ou rituel de guérison bassa apparaît comme une psychothérapie dansée, solidement structurée.” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.13)

diferentes culturas, do que demonstra uma abertura completa e uma escuta atenta para a compreensão da alteridade cultural com suas próprias singularidades.

Assim, buscaremos não reproduzir uma “exportação” eurocêntrica de um conhecimento refletido como “universalizável” na ritualidade africana (Bernadino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p.12). Ainda na introdução, Joaze Bernadino-Costa, professor doutor brasileiro em sociologia pela Universidade de Brasília; Nelson Maldonado-Torres, filósofo porto-riquenho; e Ramón Grosfoguel, sociólogo porto-riquenho; falam como a extensa tradição do cientificismo e do eurocentrismo resultou em uma concepção de “universalismo abstrato”, que influencia significativamente a produção do conhecimento e diversas esferas da vida.

Como os autores mencionam, Maldonado-Torres⁹⁸ (2007 in Bernadino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p.12-13) reflete que, a partir do conceito de "eu penso" de Descartes, podemos inferir que os outros indivíduos não possuem a capacidade de pensar ou, pelo menos, não seriam capazes de produzir conhecimento de acordo com os critérios considerados adequados. Dessa forma, o pensamento cartesiano estabelece uma clara divisão entre aqueles que se autodenominam capazes de produzir conhecimento válido e universalizável e aqueles que são considerados incapazes de fazê-lo. No entanto, de acordo com Maldonado-Torres, essa dualidade vai além disso. A frase "Penso, logo existo" não apenas sugere que os outros indivíduos não pensam, mas também implica que eles não existem ou não possuem uma resistência ontológica suficiente, como mencionado por Fanon, filósofo político e psiquiatra martinicano, em *Peles negras, máscaras brancas* (Maldonado-Torres, 2007 in Bernadino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p.12-13). A partir dessa perspectiva, a tentativa de exportar um conhecimento eurocêntrico para explicar algo tão enraizado na cultura bassa, como os rituais, seria uma forma de desqualificação epistêmica e uma negação ontológica desse conhecimento.

Os rituais, para que aqui pudessem ser apresentados em sua forma escrita e descrita em português e em francês, foram outrora apenas acessados por gerações de um povo que compreendia a língua bassa dentro de uma duradoura tradição oral que permaneceu resistente e resiliente para alcançar a atualidade. Efetivamente, o saber ritualístico não pode ser considerado como menos válido que o saber científico, na medida em que ele é incomensurável.

A partir disso, dados os preparativos para a bom percurso ritualístico, apresento em um formato diferente do texto acadêmico e sem distrações analíticas, de modo que o leitor possa

⁹⁸ Maldonado-Torres, Nelson. *Sobre la decolonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. In: Castro-Gomez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: siglo del hombre editore,. 2007. p. 127-167.

explorar esse universo a partir de sua diversidade, o ritual Djingo descrito por Hourantier (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.13-20) e sintetizado de acordo com minha perspectiva, destacando os elementos considerados relevantes para este estudo:

Djingo

Nada se inicia sem a purificação do lugar. Os maus espíritos que ali reinavam devem ser afastados para que o curandeiro possa entrar em contato com os bons espíritos. “Durante um diálogo, o curandeiro assiste a uma luta entre os Espíritos do mal, agentes patógenos que provocaram a doença, e os Espíritos do bem, defensores da Ordem.”⁹⁹ O curandeiro estabelece uma conexão com os seus espíritos bassa, conhecidos como Bessima, que são responsáveis por guiar as diversas fases da cerimônia. Por meio de um diálogo, ocorre um confronto entre os Espíritos malignos, que são os responsáveis pela doença, e os Espíritos benevolentes, que são os defensores da Ordem. Caso os Espíritos benignos Bessima saiam vitoriosos, o ritual está pronto para ser iniciado e a cura é garantida.

Nada se inicia sem o apoio da coletividade. A família do doente estará presente, assim como seus amigos, membros de sua aldeia e sua vizinhança. Todos entram em um acordo como base para uma atmosfera acolhedora e solidária frente ao olhar do curandeiro. “Ao ritmo cada vez mais acelerado das baquetas de bambu e do tambor, ao domínio, e ao ardor dos cantos, o terapeuta avalia a participação e o desejo da multidão.”¹⁰⁰A eficácia do ritual também depende do consenso de todos presentes em querer ajudar o doente.

E ousa afirmar, tudo se conecta em uma mesma frequência através dos tambores. O tocador apenas pode levar esse título após ser iniciado na arte de bater tambor. É ele a força motriz que provoca as manifestações dos

⁹⁹ No original : “ Au cours d’un dialogue, le guérisseur assiste à une lutte entre les Esprits du mal, agents pathogènes qui ont provoqué la maladie et les Eprits du bien, défenseurs de l’Ordre. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.13)

¹⁰⁰ No original : “ Au rythme de plus en plus soutenu des baguettes de bambou et du tam-tam, à la maîtrise, et à l’ardeur des chants, le thérapeute évalue la participation et le désir de la foule. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.13)

participantes. “É também aquele que manterá um diálogo ritmado com os outros iniciados durante o transe ou a possessão ritual.”¹⁰¹ Quando o ritual se inicia, o curandeiro entra com seus passos de dança únicos. É assim que o ritmo do ritual se instaura.

Com o ambiente harmonizado, os Bessima ocupam o espaço. Eles são divindades marinhas e silvestres descritos como pequenos seres muito negros, de sessenta centímetros, cabelos compridos e boca vermelha. Apenas o iniciado é capaz de ver esses seres que recebem ervas e dinheiro como oferenda. São eles os mensageiros e intermediários divinatórios que revelam a doença àqueles que ajudam o curandeiro: “Assim que o ritmo biológico deles se sintoniza com o ritmo do tambor, (...)eles entram em transe e vão para o mato em busca de medicamentos (plantas designadas pelos bessimas).”¹⁰² Eles conseguem percorrer quilômetros, correm tão rápido que parecem voar e escalam as árvores com facilidade. Muitas vezes seus passos seguem acompanhados pelo ritmo do tambor. Quando voltam, eles descrevem seu itinerário e contam seus diálogos com os Espíritos, enquanto o curandeiro e todos os reunidos se organizam na preparação dos medicamentos e na cura.

A doença é o que guia o ritual, uma interrogação proposta que deve ser resolvida em busca da verdade e uma linguagem a ser interpretada. Já a cura, tem foco não apenas no doente, mas em todos de seu meio presentes. O curandeiro com a potência da palavra dos Espíritos ancestrais e o poder das plantas consegue expulsar todos os agentes patológicos, fazer as máscaras caírem, revelar os culpados e reestabelecer a harmonia do grupo.

E para todo o movimento de cura, há também o movimento rítmico. O curandeiro tem a seu dispor um ritmo repetitivo que instaura uma nova duração: “os cantos, os gestos procedem de uma melodia idêntica; as danças fazem apelo a giros frequentes, assim a consciência adormece, se exalta o inconsciente... nasce o transe.”¹⁰³

¹⁰¹ No original : “ C’est aussi celui qui entretiendra um dialohe rythmé avec les autres inités au cours de la transe ou de la possession rituelle. ”(idem, 1979, p.13)

¹⁰² No original : “ Dès que leur rythme biologique s’accorde avec le rythme du tam-tam, (...) ils entrent en transe et partent en brousse à la recherche des médicaments (plantes designées par les bessima). ”(idem, 1979, p.14)

¹⁰³ No original : “ les chants, les gestes procèdent d’une mélodie identique ; les danses font appel à des tournoiements fréquents, ainsi s’endort la conscience, s’exalte l’insconscient... nait la transe ”(idem, 1979, p.19)

Há força na repetição. Gestos e palavras repetidas se afirmam e reafirmam seu poder em passar a mensagem ancestral. No ritual Djingo, o canto acompanha os atos e o coro acompanha o canto principal. Para muitos africanos e em particular para o povo Bassa, o verbo muitas vezes é aprendido em sigilo e apenas os iniciados conseguem ter acesso e compreender.

Quanto às plantas, essas apenas terão seu poder de cura se colhidas dentro de um ritual específico. As cascas das árvores, chamadas “Ong” em bassa, são colhidas com essas palavras: “Ó tu, Ong, árvore dos nossos antepassados, o que acabei de te pedir é a cura e não a morte, venho buscar o tratamento para aqueles que sofrem, isto é, aqueles que deixei para trás. Antes eras apenas uma árvore, agora deixa de o ser e torna-te um medicamento. Aqueles que me ensinaram o meu ofício de curandeiro pediram-me para te dizer estas coisas.”¹⁰⁴.

Já as doenças se manifestam de todos os tipos. Um inimigo pode ter feito feitiço contra a pessoa, uma dor de cabeça inexplicável, uma crise emocional sem antecedentes, ou ainda um sucesso exacerbado chamado evu que pode ser conquistado em forma de doença, sem o devido mérito, ou tê-lo como talento. Segundo a crença popular bassa, o corpo humano é composto por três elementos: o corpo, o princípio vital e um terceiro princípio imaterial que explica o evu e a conexão com dimensões metafísicas. Dentro da especificidade de cada ser, existe uma força positiva e negativa que se manifesta quando conseguimos acordá-las.

A doença, nesse caso, aparecerá apenas quando a força negativa do evu é despertada. No tratamento, são realizadas incisões mínimas na pele para auxiliar na eliminação dos maus espíritos. O curandeiro utiliza líquidos purificadores e, às vezes, precisa bater a cauda de um leopardo ou plantas. Além disso, é preparado um medicamento à base de uma mistura de plantas e perfumes, cujo aroma ajuda a expulsar o mal. Por fim, é aplicada uma massa chamada de “fecho” sobre o corpo, que consiste em uma mistura de ervas e sementes trituradas. O curandeiro bate nove vezes na cabeça, nas costas, nos

¹⁰⁴ No original : “O toi, Ong, arbre de nos ancêtres, ce que je viens de te demander, c’est la guérison et non la mort, je viens chercher le traitement pour ceux qui souffrent, c’est-à-dire, ceux que j’ai laissés derrière moi. Avant tu étais un simple arbre, maintenant, cesse de l’être pour devenir un médicament. Ceux qui m’ont appris mon métier de guérisseur m’ont demandé de te dire ces choses.” (idem, 1979, p.16)

ombros e nas pernas do paciente com esse pequeno maço, que servirá como suporte durante trinta minutos, tempo necessário para absorver uma nova vitalidade.

Uma outra doença que possui seu próprio mundo extrafísico é o kon. Um tipo de confraria secreta em que os membros em troca de saúde, dinheiro, notoriedade, vendem seus familiares ou amigos. Quando o pacto é completamente realizado, o ente querido entregueado como oferenda poderá desaparecer sem deixar rastros ou morrer. Aqueles que escapam à força dos espíritos malignos perdem completamente sua memória. Caso o pacto seja quebrado por aquele que o iniciou e não quis entregar seu ente querido, ele mesmo sofrerá as consequências do kon que seriam reservadas para a oferenda.

Não é tão simples identificar o kon. Os sintomas da doença se manifestam de maneira altamente subjetiva, como no caso do evu, e principalmente as manifestações parecem inexplicáveis: o paciente sofre de dores de cabeça, tonturas, perda de apetite, fraqueza e alucinações. A angústia recai profundamente sobre o paciente, que acredita estar sendo perseguido por fantasmas. Dominado pelas forças negativas, seus compradores o utilizam para trabalhar incessantemente para seu novo chefe. É graças a uma droga poderosa que ele renasce para uma nova vida, completamente desconectado de nossa existência. Para a cura, o curandeiro precisa entrar em contato com o mundo dos mortos, confiar na identidade daquele que vendeu e pode intervir: Assiste-se, assim, a uma luta feroz entre o evu do curandeiro, apoiado pelos Bessima, e os evu daqueles que instauraram a doença.

Djingo é, assim, um ritual que busca curar problemas sociais inteiros a partir de uma primeira doença exposta. Ele “(...)libera a palavra viva para a tornar operante e ativa, restitui finalmente a cada um a sua integridade e a sua parte de responsabilidade no interior de um grupo dispensador da energia fecunda dos antepassados.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ No original : “ Libère la parole vive pour la rendre operante et active, restitue enfin à chacun son intégrité et sa part de responsabilité à l’intérieur d’un groupe dispensateur de l’énergie féconde des ancêtres ”(idem, 1979, p.20)

Após a conclusão do ritual, é essencial ponderar sobre uma questão inicial antes de adentrarmos nos pilares que serão utilizados para as análises subsequentes: o conhecimento simbólico ritualístico encontrado no início do Djingo, que envolve a purificação do local para receber tanto o doente quanto seu grupo, os quais também passarão por um processo de purificação. Desde os primeiros elementos apresentados, destaca-se a importância de seguir uma conduta rigorosa por parte de todos os envolvidos.

Adiante, temos três pilares do ritual que sustentam sua potência e certificam seu bom desempenho que iremos utilizar como base das nossas próximas investigações: a coletividade, o uso da música e a busca pela verdade. O primeiro, a coletividade, depende da união dos indivíduos que cercam o doente, eles participam de seu processo de cura tanto quanto o seu enfermo. O segundo, o uso dos tambores e cantos, ajusta a vibração de todos dentro do espaço purificado e certifica que aquele grupo realmente se faz presente sem oposição à proposta de cura os incluindo nos cantos. Por último, o terceiro, a busca pela verdade. É a verdade que explicará os motivos da doença, também é ela que indicará outros possíveis culpados na comunidade, um objetivo comum que pode ser compartilhado por todos presentes.

Com relação a esses pilares, existem algumas formulações feitas por Agawu (2020) que iluminam nossa percepção musical não só nos rituais, bem como na estética do teatro-ritual de Werewere-Liking ou, ainda, nas peças mais recentes da autora que não se norteiam pelos rituais bassa. Em seu livro *A imaginação africana na música*¹⁰⁶, Agawu (2020, p. 27) discorre sobre a multiplicidade de línguas, ritmos, usos e funções sociais que a música africana pode apresentar, questionando se, mesmo diante disso, existe a possibilidade de haver uma essência comum. Segundo o autor (2020, p.27), há, sim, uma certa similitude de processos e atitudes organizacionais gerais e:

Embora não necessariamente reduzível a uma fórmula única, a essência da música africana tem como origem a busca de uma verdade que seja comum, inclusiva e compartilhável. Muito disciplinada na sua articulação temporal, está estruturada de modo a chamar, ou mesmo exigir, a participação. (Agawu, 2020, p. 27, trad. nossa)¹⁰⁷

A música africana baseia-se, assim, em fundamentos que enfatizam a participação coletiva em seus processos e a busca por uma verdade que se articula com esse coletivo. Tem-

¹⁰⁶ Título original : “ L’imagination africaine en musique ”(Agawu, 2020)

¹⁰⁷ No original : “ Bien qu’elle ne soit pas nécessairement réductible à une formule unique, l’essence de la musique africaine a pour origine la quête d’une vérité qui serait commune, inclusive et partageable. Très disciplinée dans son articulation temporelle, elle est structurée de manière à appeler, voire à exiger la participation. ”(Agawu, 2020, p. 27)

se, dessa forma, uma grande aproximação entre a essência da música e a essência observada na descrição do ritual, quase como se os dois pertencessem a uma mesma entidade, ou fossem rios com uma nascente em comum. Essa confluência suscita uma reflexão sobre a reavaliação dos termos lexicais fundamentais utilizados nessa pesquisa, prontamente acessados em línguas do tronco indo-europeu, como o português ou o francês. Um exemplo disso é a palavra “música”, que não tem uma equivalência exata em várias línguas africanas.

No ano de 1979, Charles Keil, etnomusicólogo americano, conduziu uma pesquisa na região leste da Nigéria, com o objetivo de analisar a terminologia utilizada pelos Tiv. Durante esse estudo, foi possível identificar uma disparidade significativa:

A questão dos nossos preconceitos muito impressionou-me quando me pareceu a ausência de uma palavra equivalente à nossa “música” em toda uma série de línguas africanas: o tiv, o yoruba, o igbo, o efik, o birom, o haossa, diversos dialetos jarawa, o idoma, o eggon e uma dúzia de outras línguas sofisticadas da região da Nigéria e dos Camarões não dispõem de uma palavra para designar a música. Falar do canto ou da dança, dos cantores e dos tambores, de tocar flauta ou de bater um sino não lhes coloca qualquer problema, mas os termos genéricos de “música” e de “músico” obrigam-nos a longas circunvoluções desajeitadas e insatisfatórias, geralmente por falta de abstração. (Keil, 1979, p.27 apud Agawu, 2020, p.42, trad. nossa)¹⁰⁸

Para além da abstração que o autor coloca, há a razoável visão dos elementos que se fundem, provavelmente devido à sua função ou talvez ao seu uso histórico pelos diversos povos que os associam em contextos específicos. De qualquer forma, essa é uma forte demonstração de que o hibridismo de Werewere-Liking é uma potência que atravessa gerações ramificando a história e a ancestralidade de seu povo no solo da contemporaneidade.

Ademais, segundo o dicionário de tradução francês-bassa e bassa-francês do autor Bellnoun Momha (2007), a palavra música pode ser traduzida por *hiémbi*, mas quando traduzimos a palavra a partir do bassa temos mais designações como música, dança, canção e melodia. Há, ainda, o vocábulo “ritual” em bassa não aparece em seu sentido amplo, mas cada qual com uma denominação própria, como *Ûm*, explicada como uma cerimônia tradicional acompanhada de ritos, danças e cantos.

¹⁰⁸ No original : “ La question de nos préjugés m’a frappé avec force dès lors que m’est apparue l’absence d’un mot équivalent à notre “ musique ” dans toute une série de langues africaines : le tiv, le yoruba, l’igbo, l’efik, le birom, l’haossa, divers dialectes jarawa, l’idoma, l’eggon, ainsi qu’une douzaine d’autres langues pourtant sophistiquées, de la région du Nigeria et du Cameroun, ne disposent d’aucun mot pour désigner la *musique*. Parler du chant ou de la danse, des chanteurs et des tambourinaires, de jouer de la flûte ou de battre une cloche ne leur pose aucun problème, mais les termes génériques de “ musique ” et de “ musicien ” les obligent à de longues circonlocutions maladroites et insatisfaisants, généralement par manque d’abstraction. ” (Keil, 1979, p.27 apud Agawu, 2020, p.42)

Essa presença musical nas explicações das cerimônias se repete e demonstra uma mescla dos conceitos e suas funcionalidades. Contudo, apesar de não haver uma diferenciação terminológica específica em muitas línguas africanas, especialmente na língua bassa, este estudo permanecerá empregando o vocabulário que distingue os elementos dentro do português, pois nos interessa não apenas o resultado final da dissolução dos elementos, mas o diálogo entre eles e sua inserção nos diferentes contextos sociais-históricos.

Por fim, temos o uso da repetição dos cantos pelos integrantes do ritual. Segundo Agawu (2020, p.473-474), cantar em conjunto é um hábito rotineiro em toda a África. Às vezes, esse canto é realizado em uníssono, quando há melodias idênticas com uma ou mais oitavas. Em outras ocasiões, as vozes trabalham em harmonia, com diferentes notas organizadas e equilibradas.

Para o autor, essa simultaneidade é uma marca das comunidades vivas que confirmam sua identidade ou seu “*ethos* comunitário”. Cantar em conjunto é uma maneira de reforçar as conexões sociais, estreitar os laços de pertencimento, pois dificilmente se canta com desconhecidos ou inimigos. Outrossim, todo o trabalho árduo de construção de uma sincronia pode ser ameaçado caso apareçam quebras ou rupturas na estrutura social. Agawu (2020, p.474, trad. nossa) destaca que “o fazer-conjunto pressupõe a eliminação das tensões residuais, que tornariam o ato musical mentiroso.”¹⁰⁹ A harmonia se constrói, assim, como um conjunto de materiais sonoros e a expressão ética de seu povo.

Apresentados alguns dos principais elementos em Djingo: harmonia, repetição, coletividade, música e busca pela verdade; iremos então explorar trechos de uma cerimônia do Djingo realizada em Mbeng, um vilarejo próximo de Makak, província do centro-sul, transcritos por Hourantier (1979, p.21-40). Nela, o primeiro elemento adicionado é o toque do tambor:

O tambor de chamada ressoa: quatro homens compõem a orquestra. Ela é composta por dois tambores e seus tocadores, um menino que marca o ritmo em uma madeira de palmeira, um tocador de *Nken*¹¹⁰. Baquetas de bambu são distribuídas ao público para contribuir para o aquecimento. Da amplitude do ritmo dependerá a chegada dos espíritos.

CORO CANTADO DA ASSISTÊNCIA

Antepassados, venham depressa, Yaya, venham e toquemos! Curandeiros venham também, curandeiros venham !

¹⁰⁹ No original : “ Pertinente et efficace, le faire-ensemble suppose l’élimination des tensions résiduelles, qui rendraient l’acte musical mensonger.”(Agawu, 2020, p. 474)

¹¹⁰ Instrumento sonoro composto de dois sinos gêmeos dos quais o som é produzido com o apoio de uma baqueta de metal. Instrumento parecido com o que conhecemos no Brasil como agogô.

Esse canto repete-se incansavelmente, apoiado pela orquestra e pelo ritmo das baquetas de bambu. Os Espíritos descem e o curador seguido por seus assistentes, entra solenemente em um passo de dança. Os oficiantes estendem a mão para a assistência, enquanto o líder de rito ou terapeuta asperge-o com água o pescoço de seus acólitos e absorve um líquido purificador. Eles vão dirigir os cantos em turnos. (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.21-22, trad.nossa)¹¹¹

Livres de todos os móveis e objetos, limpa e purificada, esse ritual de Djingo aconteceu dentro da casa do doente, sem informações sobre sua data específica. Vestido de branco, o curandeiro coloca e asperge com água cascas de tronco de árvore enterradas em cada canto do terreno, além de pôr um totem ancestral ao centro. O ritmo dá início a cerimônia que se instaura convidativa integrando as pessoas presentes: começa nas mãos dos iniciados, passa para as mãos dos leigos num movimento corporal e, por fim, assume seu aspecto verbal, pelo canto e pela repetição. O ritmo se expande de seu modo mais terreno até atingir sua dimensão espiritual.

Em outra perspectiva, nesse momento em que a lente de aumento desse estudo se encontra sobre o evento ritualístico de Mbeng, uma escolha autoral de Hourantier necessita ser pontuada. Como dito e sinalizado anteriormente, o ritual Djingo foi descrito por ela como psicoterapia dançada e, na ocasião de Mbeng, temos o curandeiro apresentado como terapeuta e seus ajudantes como acólitos, um termo demasiado ligado à tradição cristã. No momento não iremos nos aprofundar além do que já foi expressado sobre essas marcas de eurocentrismo na lente usada na disseminação da cultura africana, porém, no próximo capítulo, essas marcas serão resgatadas na análise da dramatização ritual escrita por Hourantier e Scherer.

No que diz respeito ao ritmo e à sua expansão imaterial, o etnomusicólogo franco-israelense Simha Arom(1991) reconhecido como especialista em música da África Central, aponta a relação entre a conquista dentro da dimensão material através da dimensão espiritual. Conforme Arom (1991, p. 7), é pela música que o homem consegue entrar em contato com essas forças de forma a manipulá-las ao seu favor, expulsar espíritos nocivos ou ainda curar

¹¹¹ No original : “ Le tam-tam d’appel résonne: quatre hommes constituent l’orchestre. Il est composé de deux joueurs de tam-tam, d’un jeune garçon qui marque le rythme sur un bois de palmier, d’un joueur de Nken. On distribue à l’assistance des baguettes de bambou pour contribuer au “ warming up”. De l’ampleur du rythme dépendra l’arrivé des esprits. LE CHOEUR CHANTÉ DE L’ASSISTANCE Ancêtres, venez vite, Yaya, venez et jouons ! Guérriseurs venez aussi, guérriseurs venez aussi, guérriseurs venez ! Ce chant se répète inlassablement, soutenu par l’orchestre et le rythme des baguettes de bambou. Les Esprits descendent et le guérisseur suivi de ses assistants, entre solennellement sur un pas de danse. Les officiants tendent la main à l’assistance, tandis que le meneur du rite ou thérapeute asperge d’eau le cou de ses accolytes et absorbe un liquide purificateur. Il dirigerons les chants à tour de rôle.” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.21-22)

aqueles que sofrem de uma doença extra-humana, pois a multiplicidade de instrumentos é equivalente àquela de divindades.

No trecho seguinte, é igualmente pela música que o líder de rito inicia e precisa do apoio do baterista para entoar seu canto, que não apenas é repetido pelo coro da assistência, como também possui uma musicalidade interior pelo uso da rima em francês em “appartient /apartjẽ/” e “dignement /dijnmã/.”

LÍDER DE RITO (à assistência)

Onde está o baterista? Que ele retome seu fôlego!
(pausa de três minutos)

LÍDER DE RITO (retomando seu canto)

O doente que vem a mim me pertence. Eu o acolherei dignamente.
(Alguns gemidos ‘tocados’ e palavras esotéricas cantadas pelo Líder de rito)

CORO DA ASSISTÊNCIA

O doente que vem a mim me pertence. Eu o acolherei dignamente.
(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.23, trad.nossa)¹¹²

Arom (1991, p.18) distingue a repetição musical africana em dois tipos: responsorial e litânica¹¹³. Na primeira, o solista canta uma série de frases e o coro pontua com uma única resposta, normalmente mais curta que o enunciado do solista. Já a litânica, oposta a responsorial, teria respostas regulares, com frases de mesma extensão e alternância entre as duas partes, podendo até mesmo se sobrepor uma a outra. Nela, coro e solistas mantêm o valor melódico entre as partes.

É interessante notar que, como vimos na Parte I, a cultura bassa possui sua estrutura política descentralizada, com o fracionamento do poder e a unidade familiar como forma de governo. Na citação acima, mesmo que o ritual não seja necessariamente um ato político, sua práxis comunitária reflete os valores descentralizados com o líder de rito e o coro repetindo a mesma frase de acolhimento ao doente. Por fim, um exemplo sobre como o doente se apresenta e sua cura é solucionada:

TERCEIRO DOENTE

Acordei uma manhã. Senti um calafrio. Depois disso, senti calor. Fui ao hospital pensando que era malária. O médico me fez um raio-X, não foi

¹¹² No original : “ LE MENEUR DE RITE (à l’assistance) Où est le batteur ? Qu’il reprenne son souffle ! (pause de trois minutes) LE MENEUR DE RITE (reprenant son chant) Le malade qui vient à moi m’appartient. Je l’accueillerai dignement. (Quelques gémissement “ joués “et paroles ésotériques chantées par le Meneur de rite) LE CHOEUR DE L’ASSISTANCE Le malade qui vient à moi m’appartient. Je l’accueillerai dignement. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.23)

¹¹³ No original o autor empregou a palavra em inglês “litanical”, muito utilizada no cristianismo, ou em português “litania” ou “oração litânica” derivada da palavra grega litaneia (súplica comunitária), cujo prefixo lite seria súplica, e o verbo litaneuein, orar insistentemente. No português do Brasil, temos ainda o termo “ladainha” com o mesmo significado.

constatado nada e o mal só piorava. Quando percebi que não iria resolver no hospital, decidi me tratar com os nativos.

Resposta dos Bessima:

Eles dizem que você está enfeitiçada pelo teu tio. Eles vão te dar um pequeno apito. Todas as manhãs, às seis horas, você vai acordar, vai correr em volta da concessão, dar nove voltas assobiando, durante nove dias. Depois eles te blindarão e você poderá voltar para o vilarejo. (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.37, trad.nossa)¹¹⁴

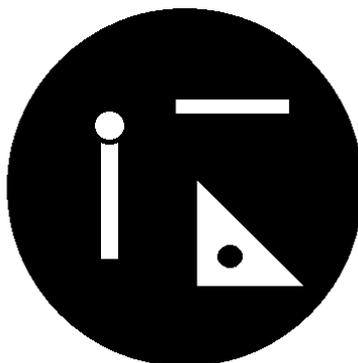
Como solução para a cura da doença, os espíritos Bessima utilizam-se de números como “seis horas”, “nove voltas”, “nove dias” nos atos que blindarão cada doente. Como observamos anteriormente nas canções épicas, também temos “dezoito nós” que se repetem. A partir disso, como resultado em comum e considerando que os dois textos foram escritos em contextos completamente distintos, todos os números que aparecem são múltiplos do número três.

Em um estudo sobre a simbologia do número três e sete em contos maravilhosos Mequista (2012, p. 3) fala sobre a grande variedade da presença desse número na humanidade. Por exemplo, na mitologia greco-latina temos três deuses principais que governam o universo: Zeus, Poseidon e Hades; na tradição iraniana são três preceitos: a palavra, o pensamento e a ação devem ser bons; no budismo temos três deuses manifestados: Brahma, Vishnu e Shiva; a tríade Pai, Filho e Espírito Santo é a base do cristianismo; ou, para além da religião, temos a própria vida humana repartida entre nascimento, crescimento e morte.

Aliás, não é necessário ir além da cultura bassa para observarmos a tríade presente na explicação desse povo sobre a origem do ser humano. Como citado na Parte I com o autor Wognou (2010, p. 44), o número três aparece na quantidade de elementos dentro do círculo do *mbock*, com o triângulo, que por si próprio carrega os três ângulos e simboliza o feminino; a haste maior, o masculino; e a menor, o filho:

¹¹⁴ No original : “ TROISIÈME MALADE /Je me suis réveillé un matin. J’ai senti un coup de froid. Après, j’ai eu chaud. Je suis allé à l’hôpital croyant que c’était le palu. Le docteur m’a fait passer une radio, on n’a rien constaté et le mal s’aggravait. Quand j’ai remarqué que ça n’allait pas à l’hôpital, j’ai décidé de me faire soigner à l’indigène. /Réponse des Bessima : /Ils disent que tu es envoûtée par ton oncle. Ils vont te donner un petit sifflet. Tous les matins, à six heures,tu vas te réveiller, tu courras autour de lla concession, tu feras neuf tours en sifflant, pendant neuf jour. Puis ils te blinderont et tu pourras rentrer au village. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.37)

Figura 3 – Representação do Mbock



Fonte: Ilustração própria a partir da imagem de baixa qualidade de Wognou (2010, p.44), 2024

De acordo com Wognou (2010, p.44-45), o círculo completo simboliza o Mbok, que representa o universo em sua totalidade. O autor analisa a sacralidade do número três e seus múltiplos em várias ocasiões na cultura bassa. Em um provérbio, encontramos a seguinte frase: *Mbee mudga maa i nkunus bé bijek*, ou seja, se uma panela for colocada sobre três pedras, ela necessariamente cozinha a comida. Esse provérbio reflete o papel fundamental da família nuclear, composta por três elementos essenciais para o seu bom funcionamento. No contexto da autoridade, o autor afirma que esse simbolismo do número três também está presente. O líder tribal sempre se senta em um tripé chamado *mbenda*, ou ainda, para proferir a lei também é necessário sentar-se em um tripé, o *mbén*. No âmbito da metafísica, o número 3 representa três mundos: o mundo dos deuses, o mundo dos antepassados e o mundo dos vivos. O simbolismo da trindade está presente em diferentes aspectos da cultura.

Assim, a simbologia do número três na cultura bassa abrange a família, a criação e a base coletiva, permitindo estabelecer conexões entre diversas dimensões materiais, históricas, mitológicas e espirituais. Especificamente no contexto do Mbock, o triângulo que representa a mãe é um símbolo singular que carrega consigo a tríade angular, evidenciando a centralidade da única figura da concepção.

Há, aliás, a presença simbólica da fertilidade dentro do emblema da Fundação Panafricana Ki-Yi criada por Werewere-Liking. Como descreve a autora (Werewere-Liking, 2013, p. 33), a estrela é constituída de cinco troncos que deverá brilhar nas cinco pontas de maneira harmoniosa: o corpo, as emoções, os pensamentos, a vontade e a consciência.

Figura 4 – Emblema da Fundação Panafricana Ki-Yi



Fonte: Werewere-Liking. *L'enseignement de l'éveilleuse d'étoiles (Ntôrôl Tchôrôt)*. Fragments d'expériences d'une tradition initiatique africaine. France : Panafrika, 2013.

De acordo com Werewere-Liking (2013, p. 35) a estrela representa o homem iniciado e dentro dela temos uma boneca. Segundo a autora: “A boneca, à origem símbolo de fertilidade, reforça o simbólico da estrela insistindo na necessidade do iniciado de atingir o domínio da fertilidade a partir do plano espiritual.”¹¹⁵ Assim, toda a existência humana seria fecunda, seus pensamentos, mais precisos e criadores; suas emoções, mais ricas e variadas; sua vontade, melhor fechada e orientada; sua consciência, mais aberta e sintética; e seu corpo, mais saudável, harmonioso e expressivo.

Outro importante aspecto dessa simbologia é como se dá sua expressão pelo corpo. Em congruência com a visão de Werewere-Liking (2013, p. 100), uma grande parte das culturas negro-africanas marcam o corpo como uma unidade de manifestação e, dependendo do objetivo, algumas partes serão acentuadas. De acordo com a autora, o corpo é geralmente dividido em três partes: a cabeça; o tronco e os membros superiores; e os membros inferiores.

¹¹⁵ No original : “ La poupée, à l’origine symbole de fertilité, renforce ici la symbolique même de l’étoile en insistant sur la nécessité pour l’initié d’atteindre la maîtrise de la fertilité à partir du plan spirituel. ”(Werewere-Liking, 2013, p. 35)

Figura 5 – Estátuas colonas: do Inocente ao Surrealista



Fonte: Leba Liking, *Exposição Estátuas Colonas: do Inocente ao Surrealista*, 2022. Disponível em: <https://werewereliking.com/photographie/> acesso em 25 de outubro de 2023.

O autor dessa fotografia, Leba Liking, é cineasta, videasta e fotógrafo marfinense. Sua arte busca a representação prioritária dos temas que cercam o humano, a vida e a emoção. Em 2022, dirigido por Werewere-Liking, ele apresenta sua obra na exposição “Estátuas Colonas: do Inocente ao Surrealista”¹¹⁶ organizada por Werewere-Liking e Diané Lanfia.

Como podemos constatar na figura 5, temos o corpo inerte sem iluminação em último plano e, em primeiro plano, o corpo em movimento se multiplica iluminado em três níveis: o superior, o médio e o inferior. Dessa forma, é viável estabelecer uma aproximação entre a divisão do corpo em três citada por Werewere-Liking e o simbolismo da tríade na cultura bassa.

Ainda dentro dessa lógica, sobre o movimento, há o ensinamento da *Kindack Nding Kél Bè Ngo Éng*, seguida pelo vilarejo Ki-Yi. Essa filosofia nos ensina que: “Leis simples regem o corpo: as leis do movimento - inércia (o ritmo, as posturas), aquelas dos sopros - respiração-, as leis da nutrição e as leis das pulsões e instintos, etc.”¹¹⁷ (Werewere-Liking, 2013, p. 101,

¹¹⁶ Título original : “ Statues Colons : du Naïf au Surréaliste.”

¹¹⁷ No original : “ Des lois simples régissent le corps : Les lois du mouvement – inertie (le rythme, les postures), celles des souffles – respiration-, celles de la nutrition et celles des pulsions et instictis, etc ”(Werewere-Liking, 2013, p. 101)

trad. nossa). Nessa perspectiva, temos uma das posturas base para a dança como mostra a figura a seguir:

Figura 6 – Uma das posturas de base Ki-Yi



Fonte: Werewere-Liking. *L'enseignement de l'éveilleuse d'étoiles (Ntôrôl Tchôrôt)*. Fragments d'expériences d'une tradition initiatique africaine. France : Panafrika, 2013.

De acordo com Werewere-Liking (2013, p. 113), as posturas de base transmitidas pela Kindack são articuladas em torno do eixo do corpo e de um terceiro pé. Como a Figura 6 demonstra, o movimento do pé parte do paralelismo e se põe à frente do eixo do corpo, partindo do solo, passando por entre as duas pernas e alcançando o topo do crânio. Ainda conforme a autora, essa base triangular seria muito próxima do “potomitan”, pilar central do culto vodu que equilibra céu e terra. A dança se faz, assim, juntamente com a música que a acompanha, elo físico entre ancestralidade e sua expressão na contemporaneidade com elementos que tendem a se complementar.

Após todas essas pontes proporcionadas pela ancestralidade ritual, no próximo capítulo, investigaremos a transição do ritual para a dramatização do ritual feita por Marie-José Hourantier e Jacques Scherer.

2.2 Tessituras vocais – a dramatização do ritual

Mas quem define quais perguntas merecem ser feitas? Quem as está perguntando? Quem as está explicando? E para quem as respostas são direcionadas?

Grada Kilomba, 2019¹¹⁸

Tessituras vocais na linguagem musical estariam relacionadas à quantidade de notas em que uma voz estaria confortável em emitir. Neste capítulo, para além da análise da transformação proposta pelos autores entre ritual e dramatização do ritual, interessa-nos também as escolhas e tessituras vocais de Hourantier e Scherer na composição do ritual dramatizado chamado *Capulanas*¹¹⁹ (1979).

Como terceiro capítulo do livro *Do ritual à cena: com os Bassa de Camarões*¹²⁰ (1979), a proposta de Capulanas, tal qual Scherer afirma em sua introdução, seria “(...)o que um Africano chamaria de dramatização de um ritual de cura (...), e um Europeu designaria mais geralmente por ‘peça de teatro.’”¹²¹ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p. 8, trad. nossa) Já a partir dessa primeira sentença, que busca definir o objetivo daquilo que será abordado no capítulo, pode-se depreender uma distinção entre um olhar europeu e outro africano.

Posteriormente, o escritor esclarece que além de descrever o ritual, a dramatização poderia ser utilizada para expressar críticas a seu respeito. Dessa forma, ela foi dividida em três partes. Na primeira, Hourantier trouxe para o palco uma reconstituição de elementos rituais e, em parceria com Scherer, desenvolveram a estrutura dramática e os diálogos. Já a segunda parte foi escrita unicamente por Hourantier e a terceira somente por Scherer.

Segundo Scherer (1979, p.9), suas reflexões trazem questionamentos dos africanos sobre a estética; dos europeus sobre os simbolismos; e de outros que: “recolocam os fenômenos numa visão de conjunto da sociedade e do seu equilíbrio psíquico, para sublinhar certas distorções.”¹²² E, ainda, acrescenta sobre a separação dos dois autores no processo de escrita: “Não se procurou atenuar as divergências, ou pelo contrário, as repetições, que podem subsistir

¹¹⁸ KILOMBA, Grada. 1968 - Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Cobogó, 2019, p.54.

¹¹⁹ Título original : “ Les Pagnes.”

¹²⁰ Título original : “ Du rituel à la scène : chez les Bassa du Cameroun. ”

¹²¹ No original : “ (...) ce qu’un Africain appellerait la dramatisation d’un rituel de guérison (...), et ce qu’un Européen désignerait plus généralement par “ pièce de théâtre ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p. 8)

¹²² No original : “ d’autres enfin remplacent les phénomènes dans une vue d’ensemble de la société et de son équilibre psychique, pour y souligner certaines distorsions. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p. 9)

entre estas duas partes: uma eficácia deste material voluntariamente diverso, no espírito de abertura que é o do teatro atual.”¹²³

Escrita entre Paris e Iaundê, a peça foi dividida em três partes, ou três atos, com subdivisões em cenas, assim como o modelo tradicional do teatro clássico. Ademais, *Capulanas* obedece à lei das três unidades da tragédia clássica estabelecidas por Aristóteles (2002). Aristóteles analisou obras teatrais e estabeleceu os elementos essenciais para a criação de uma tragédia ideal. O filósofo argumentava que as peças deveriam ocorrer em um único cenário, a fim de evitar confusão ou distração do público com a movimentação dentro da cena. Além disso, ele afirmava que a ação de uma peça deveria se desenrolar em um curto período de tempo, não ultrapassando a duração de um dia, com o objetivo de captar a atenção da plateia. Por fim, a peça deveria ter uma unidade de ação, na qual a trama central apresentasse um claro começo, meio e fim, pois uma trama ideal deveria ter uma relação de causa e efeito.

Assim, com a dramatização do ritual temos: a unidade de espaço, o cenário é uma reprodução do espaço ritual; a unidade de tempo, todos os acontecimentos se desenrolam no tempo do ritual e logo após sua finalização, não ultrapassando a duração de um dia; e a unidade de ação, sua trama central é o ritual, há a marcação de seu início, meio e fim, com a análise dos personagens sobre o ocorrido.

Sobre os personagens, temos: Lazare, ou Lázaro em português; seu irmão; seu tio; Djingo, descrito como terapeuta; seus três assistentes; três mulheres; a senhora branca; o demônio branco; o espírito das águas; o espírito da floresta; e os tocadores de tambor. Todos esses são apresentados na primeira parte em escrita conjunta. Porém, quando eles se separam, há a inclusão de outros personagens como a Branca, esposa de Lázaro; o sábio; e a Bassa.

Na primeira parte e primeiro quadro os assistentes estão em evidência. O primeiro repete a palavra “capulana” três vezes e organiza o espaço ritualístico central, enquanto o segundo repete “frango” segurando um balão vermelho que o simboliza:

SEGUNDO ASSISTENTE (com o balão vermelho)

Frango, frango e frango!

(Ele o coloca ao pé do altar. Entram os tocadores de tambor. Eles se sentam e começam a tocar. Entra a Primeira Mulher. Ela distribui ao público baquetas de bambu. Os espectadores batem com suas baquetas ao ritmo dos tambores. A Segunda Mulher, Lázaro, o seu irmão e o seu tio entram discretamente e misturam-se ao público. A Terceira Mulher traz os acessórios necessários e

¹²³ No original : “ On n’a pas cherché à atténuer les divergences, ou au contraire les répétitions, qui peuvent subsister entre ces deux parties : une efficace de ce matériel volontairement divers, dans l’esprit d’ouverture qui est celui du théâtre actuel. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p. 9)

coloca-os no altar. Acende as velas e coloca-os nos quatro cantos de um quadrado de cerca de 8 metros de altura, no centro da clareira. Os espectadores, anteriormente, teriam sido convidados a deixar esse espaço).¹²⁴ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.42, trad. nossa)

Nesse trecho, a participação do público através da música com o uso das baquetas permanece em seu lugar de relevância. Entretanto, ainda nessa primeira apresentação da dramatização do ritual, há uma infusão da cultura eurocêntrica no ritual bassa por parte dos autores que requer ser indagada. Como exemplo, temos: a estrutura teatral, a introdução de personagens brancos, o personagem principal nomeado Lázaro, assim como o personagem bíblico, e a inserção do público onde antes eram proibidos. Em seu capítulo sobre o negro e a linguagem, Fanon (2008, p.38) considera que, pela grande influência que a metrópole representa, o negro quando entra na França muda. É daquele país que vem os referenciais que tanto se ouvia falar, mas que não se tinha acesso; a silhueta pomposa de palavras como Paris, Marselha, Nice; e o lar dos senhores que um dia desceram de navios em suas terras. Essas são evocações de Fanon com relação ao encantamento dos negros em chão repleto de símbolos de branquidão, mas será que essa proposta seria inversamente proporcional? O branco que entra em terra fértil de negritude também muda? Se sim, buscaria mudar a si mesmo ou ao outro?

DJINGO

Que os mal-intencionados não manchem esse jogo com seus olhos perversos,
Que eles saiam desse espaço sagrado!
Para trás, impuros!
Só um coração pode contemplar nossas lutas.
(*O irmão sai, perseguido pelo segundo e pelo terceiro assistente. Estes voltam depois.*)

ESPÍRITO DA FLORESTA

Erva verde do mato,
Ouve o meu apelo:
Cresça direito e firme,
Fortaleça-se para renovar o sangue estragado,
Acolhe a mão do Djingo.

SENHORA BRANCA

Suas plantas (*Ela ri*) não resistirão (*Ela ri*) ao vigor do meu veneno (*Ela ri*)
(...)

SENHORA BRANCA (*ao primeiro assistente*)

Eu vou te seguir,

¹²⁴ No original : “ LE DEUXIÈME ASSISTANT (portant le ballon rouge)/ Poulet, poulet, poulet !/(Il le pose au pied de l’autel. Entrent les joueurs de tam-tam. Ils s’installent et comencent à jouer. Entre la Première Femme. Elle distribue au public des baguettes de bambou. Les spectateurs frappent sur leurs baguettes au rythme des tam-tams. La Deuxième Femme, Lazare, son frère et son oncle entrent discrètement et se mêlent au public. La Troisième Femme apporte les accessoires nécessaires et les dispose sur l’autel. Elle allume les bougies et les place aux quatre coins d’un carré d’environ 8 mètres de côté, au centre de la clairière. Les spectateurs auront, auparavant, été priés de quitter cet espace). (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.42)

Para todo lado te seguirei.
Eu estou em você,
Eu sou os teus maus instintos.

*(O primeiro assistente e a Dama Branca saem).*¹²⁵

(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.53-55, trad. nossa)

No momento em que tudo está pronto para o início do tratamento na dramatização do ritual, o personagem Senhora Branca interrompe. Seu antagonismo se manifesta não só em forma de personagem contrária a todos os elementos de cura trazidos por Djingo e seus assistentes, mas também demonstra uma força destoante daquela que pessoas comuns possuem frente aos espíritos e toda a sacralidade ritualística bassa. Djingo, em sua qualidade de curandeiro ponte entre o mundo espiritual e físico, a expulsa, caracterizando-a como mal-intencionada. Todavia, o personagem mantém sua interferência até a última página do texto.

Na obra de Fanon (2008), somos apresentados à representação do fascínio que permeia a visão dos negros em relação aos brancos, já se pensarmos na perspectiva dos brancos, será exatamente pelos seus olhos claros que eles encontrarão o subterfúgio para afirmar que não conseguem enxergar, pois se creem mais sensíveis à luz. E se ouvirem o bater dos tambores, será que seus corações baterão no mesmo ritmo ou eles farão o mais rápido possível o sinal da cruz?

Sobre esse tema, Achille Mbembe (2018, p. 130 e 131), filósofo, historiador e teórico político camaronês, explana o conceito de autocegamento: um elemento fundamental da consciência imperial, que constantemente demonstra uma poderosa disposição para ignorar, buscando disfarçar-se como conhecimento. O desconhecimento sobre o continente africano que permaneceu mesmo depois dos processos de dominação, mesmo quando enfim puseram suas botas nessa terra e viam apenas aquilo que lhe serviam com vil interesse. Tal desconhecimento não impediu conceitualizações de todos os tipos feitas por cientistas e não cientistas.

Assim, construiu-se um imaginário cuja verdade negra era desconsiderada e a branca exaltada fabulação. Ou ainda: “Até hoje, essa variante francesa da violência da raça sinaliza um rosto que, tão logo surja à vista, deve ser imediatamente tornado invisível” (Mbembe, 2018,

¹²⁵ No original : “ DJINGO /Que les malintentionnés ne souillent pas ce jeu de leurs yeux pervers, /Qu’ils sortent de cet espace sacré ! /Arrière les impurs ! /Seul un coeur peut contempler nos luttes. /(*Le frère sort, poursuivi par le deuxième et le troisième assistant. Ceux-ci rentrent ensuite*). /L’ESPRIT DE LA FORÊT /Herbe verte de la brousse, /Entends mon appel : /Pousse droite et ferme, /Fortifie-toi pour renouveler le sang gâté, /Accueille la main du Djingo. /LA DAME BLANCHE /Tes plantes (*Elle ricane*) ne résisteront pas (*Elle ricane*) à la vigueur de mon venin (*Elle ricane*) /(...) /LA DAME BLANCHE (*au premier assistant*) /Je te suivrai, /Partout je te suivrai. / Je suis en toi, /Je suis tes mauvais instincts. /(*Le premier assistant et la Dame Blanche sortent*). (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.53-55)

p.131), até hoje a sacralidade de Djingo e toda sua força poderá ser diminuída e se tornar espaço para um protagonismo branco. E o autor prossegue: “Até hoje, trata-se de invocar uma voz que, tão logo se torne audível, deve ser imediatamente abafada, reduzida ao silêncio e impedida de se exprimir na primeira pessoa do singular.” (Mbembe, 2018, p.131), até hoje, mesmo que o texto tenha sido escrito em 1979, mesmo quando discussões como aquelas em torno de ideias insurgentes de um pensador negro como Fanon já existiam na academia, até hoje é preciso questionar e retrazar os caminhos dessa *memória amputada*¹²⁶.

Com Fanon (2008, p.34) também compreendemos a necessidade de examinar a linguagem e as dimensões que ela opera na construção do diferente. Para o autor “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será”. E podemos observar essa perspectiva na inserção de elementos do cristianismo europeu na dramatização do ritual.

Primeiramente com Lázaro, sendo ressuscitado pelas mãos de Djingo, assim como Jesus o fez na tradição bíblica (João 11:25): “Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá”; Djingo também evita a morte do doente: “Eu te declaro curado. Você não está vendido. Você tocou as portas da morte, mas eu te trouxe de volta.”¹²⁷ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.59, trad. nossa). Ou ainda, quando o Espírito das Águas reproduz com suas palavras a máxima cristã que “É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no Reino de Deus” (Mateus, 19:24):

O ESPÍRITO DAS ÁGUAS (como um slogan)

Deus nosso pai, você governa para o nosso bem maior.

Destrona os poderosos, eleva os necessitados.

Reafirma o equilíbrio da Nação.

Muita riqueza, muita inteligência, muita beleza

Perturbam uma sociedade, paralisam-na em suas ações.¹²⁸

(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.63, trad.nossa)

Diante dessa dicção eurocêntrica cristã, um trabalho nas mãos de cientistas disseminadores de conhecimento que poderia ser usado para a reconstituição e divulgação da

¹²⁶ *A Mémoire amputada* ou *La Mémoire amputée* é o título dado ao canto-romance de Werewere-Liking publicado pela primeira vez em 2004, na Costa do Marfim, pela editora NEI.

¹²⁷ No original : “ Je te déclare guéri. Tu n’es pas vendu. Tu as touché les portes de la mort, mais je t’ai ramené en arrière. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.59)

¹²⁸No original : “ L’ESPRIT DES EAUX (comme un slogan)/Dieu notre père, tu règnes pour notre plus grand bien./Tu détrônes les puissants, rehausse les démunis./Tu réaffirmes l’équilibre de la Nation. /Trop de richesse, trop d’intelligence, trop de beauté /Perturbent une société, la paralysent dans ses agissements. (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.63)

memória bassa e africana, acaba por se tornar uma tentativa de reconstrução com novos sustentáculos operados e marcados pela branquitude. Em outras palavras, se outrora houve uma política que resultou em uma memória amputada desse povo, agora distribuem uma memória prótese manufaturada.

Na próxima cena, temos a inserção do personagem Sábio que, apesar de não possuir indicações sobre sua origem, carrega em seu discurso uma visão de afastamento em relação à ancestralidade ritualística:

SÁBIO

O ovo é o signo da fecundidade, da saúde; ele destrói toda imagem do mal. Tornando-se objeto teatral, cria outra comunicação, uma solidariedade com os espectadores.

LÁZARO

O balão de plástico também.

SÁBIO

Sim. Quando passamos do ritual para a cerimônia teatral, os acessórios perdem seu realismo e ganham significância. Assistimos à elaboração de outra estética. Por exemplo, as diferentes fases do ritual foram contraídas: não se encontra mais tempo morto, enquanto que eles são numerosos quando o consenso não se cria. Da mesma forma, a consulta ocorre durante o psicodrama, enquanto que tradicionalmente ela ocorria antes. Em suma, tentou-se fazer uma “reconstrução utópica” de um ritual um pouco degradado.

A BRANCA

Em todo o caso, não nos debruçamos muito sobre a psicologia dos personagens.

A BASSA

A gente não vive intensamente esse drama. Os diálogos são frios, abstratos. Não se assiste a verdadeiros conflitos.¹²⁹

(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.65, trad.nossa)

O Sábio, símbolo de sabedoria, conclui sua explicação direcionando-se ao público, que é representado pelos personagens da Branca e da Bassa, que personificam, respectivamente, o espectador europeu e o africano. Assim, em domínio ritual, seu foco será responder aos questionamentos sobre os significados ritualísticos de Branca; e quando o domínio é teatral, os da Bassa. Entretanto, ao identificar e descrever o ritual ele não hesita em caracterizá-lo como

¹²⁹ No original : “ LE SAGE /L’ œuf est le signe de la fécondité, de la santé ; il détruit toute image du mal. Devenu objet théâtral, il crée une autre communication, une solidarité avec les spectateurs. /LAZARE /Ainsi le ballon de plastique. /LE SAGE /Oui. Quand nous passons du rituel à la cérémonie théâtrale, les accessoires perdent de leur réalisme et gagnent en signifiante. Nous assistons à l’élaboration d’une autre esthétique. Par exemple les différentes phases du rituel ont été contractées : on ne trouve plus de temps morts, alors qu’ils sont nombreux quand le consensus ne se crée pas. De même la consultation a lieu au cours du psychodrame, alors que traditionnellement elle se déroulait avant. Bref, on a tenté de faire une “ reconstruction utopique ” d’un rituel un peu dégradé. /LA BLANCHE /En tous le cas, on ne s’est guère attardé sur la psychologie des personnages. /LA BASSA /On ne vit pas intensément ce drame. Les dialogues sont froids, abstraits. On n’assiste pas à de véritables conflits. (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.65)

“degradado” ou como “tempo morto”. Ainda pensando no conceito de memória amputada emprestado do romance-canto de Werewere-Liking, o ritual seria degradado para quem? Para o outro ou para si? E por quem? Quem foram os responsáveis por essa degradação e quem se crê intitulado a propor uma “reconstrução utópica” ideal? Parece-me que mais uma vez a construção do outro se mostra processada nos moldes de si e a amputação da memória não fica restrita ao período colonial, ou como Fanon (2008, p.105) reverbera “Eu acreditava estar construindo um eu fisiológico, equilibrando o espaço, localizando as sensações (...)”, mas “o branco, (...) os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas e relatos. ”

Por fim, Jacques Scherer finaliza o texto com a escrita da terceira parte. Primeiramente, a visão do Sábio permanece, mas agora impressa na perspectiva do irmão de Lázaro: “É verdade que os rituais não têm mais o fervor, nem a unanimidade, nem o esplendor de outrora. A gente faz o que pode com a nossa época.”¹³⁰ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.77, trad. nossa).

Com isso, surgem as indagações do Tio e da Senhora Branca acerca do que poderia ter ocasionado essa "decadência", ao que o Demônio Branco estabelece uma comparação com a doença *kon*, na qual entes queridos são vendidos em troca de recompensas no tráfico negreiro. Ele argumenta que essa “decadência” já era historicamente intrínseca àquela sociedade, pois os “irmãos negros” também se vendiam: “Aqueles que se tornavam escravos às vezes eram capturados em operações de guerra pelos colonizadores, mas às vezes também eram simplesmente vendidos por seus irmãos negros.”¹³¹ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.78 trad. nossa).

A partir dessa citação, a qualidade tanto de demônio como de branco poderia isentar uma discussão em torno da fala do personagem que desconsidera as nuances possíveis dessa venda e objetificação de corpos negros. Dentro dessas nuances a serem levadas em consideração, temos, por exemplo, as diferentes relações de poder e disputas políticas nos diversos territórios africanos, assim como a multiplicidade de grupos étnicos e clãs dentro do continente. O personagem acaba os assimilando em um mesmo bloco como “irmãos negros” quando, na verdade, não estavam diante de uma irmandade continental. Em outras palavras, essa assimilação seria tão incoerente quanto descrever como “irmãos brancos” aqueles presentes em uma guerra entre a França e a Inglaterra, por exemplo. Entretanto, a maneira pela qual se desenrola o fim da dramatização abre espaço para não isentarmos essa discussão:

¹³⁰ No original : “ Il est vrai que les rituels n’ont plus la ferveur, ni l’unanimité, ni la splendeur de jadis. On fait ce qu’on peut avec son époque. ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.77)

¹³¹ No original : “ Ceux qui devenaient esclaves étaient parfois capturés dans des opérations de guerre par les colonisateurs, mais parfois aussi ils étaient simplement vendus par leurs frères noirs.”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.78)

DEMÔNIO BRANCO

Isso é o que fizemos. Isso é teatro um pouco envelhecido. Vejam como termina tristemente. O pobre Djingo se contenta com dois mil francos. Não é caro, se realmente fosse para salvar uma vida humana. Ele disse (imitando Djingo): “Dois mil francos? É dinheiro? Bem, traga o vinho”. E então essas boas pessoas bebem o vinho e vão para a cama.

SENHORA BRANCA

Vamos fazer o mesmo.

TIO

O que mais você quer fazer? Declarar-se contra o capitalismo?

DEMÔNIO BRANCO

Não, agir contra ele. Não se contentar com sua imagem medíocre em um ritual.

O ESPÍRITO DAS ÁGUAS E O ESPÍRITO DA FLORESTA

(entrando e afastando os outros atores)

Homens, vocês estão em um caminho perigoso. Não discutam mais. Bebam o que resta do vinho e vão dormir. *(O que eles fazem)*.¹³²

(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.79, trad. nossa)

O movimento de cura social atrelado ao ritual e utilizado há gerações na cultura bassa quando dramatizado parece, na verdade, um projeto de amputação da memória ancestral pelos personagens brancos ao ponto de não ter seu foco a cura, ser comparado a uma forma “medíocre” e “degradada” de adoecimento com uma relação mercantil que equipara o ritual ao tráfico negreiro e ao sistema econômico político capitalista. Após todo o discurso dos antagonistas brancos que não perderam suas forças mesmo tendo sido expulsos por Djingo, os espíritos das águas e da floresta finalmente se exprimem, mas trazem somente uma voz que propaga alienação que, por fim, é obedecida.

Frente a essa configuração proposta pela dramatização do ritual, interessa-nos investigar as estratégias e escolhas de Werewere-Liking para a composição do teatro-ritual no próximo capítulo.

2.3 Entre cordas – o teatro-ritual

¹³² No original : “ LE DÉMON BLANC /C’est bien ce que nous avons fait. C’est même du théâtre un peu vieilli. Voyez comme il finit tristement. Le pauvre Djingo se contente de deux mille francs. Ce n’est pas cher, si c’était vraiment pour sauver une vie humaine. Il dit (singeant Djingo) : « Deux milles francs ? C’est l’argent ? Bon, apporte le vin”. Et puis ces braves gens boivent le vin et vont se coucher. / LA DAME BLANCHE /Nous allons en faire autant. /L’ONCLE /Que voulez-vous faire d’autre ? Déclamer contre le capitalisme? /LE DÉMON BLANC /Non, agir contre lui. Ne pas se contenter de son image médiocre dans un rituel. /L’ESPRIT DES EAUX ET L’ESPRIT DE LA FORÊT /(entrant et repoussant les autres acteurs) /Hommes, vous êtes sur une voie dangereuse. Ne discutez pas davantage. Buvez ce qui reste de vin et allez vous coucher. (Ce qu’ils font).”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.79)

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.*

Conceição Evaristo, 2008

Logo após a dramatização do teatro feita por Hourantier e Scherer, Werewere-Liking escreve duas diferentes partes no livro *Do ritual à cena: com os Bassa de Camarões*. A primeira, explica e descreve os rituais *Likaa* e *Mbak*; e a segunda, retoma alguns dos elementos desses rituais para compor o teatro-ritual *A chibata do diabo*¹³³ (1979). Da primeira, realizaremos um compêndio com as principais informações que nos ajudarão a compreender a segunda, nosso principal alvo de investigação.

Likaa, conforme Werewere-Liking (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.80-84) expõe, é uma palavra bassa que pode ter dois significados: incesto e o ritual feito para curar os males que ele causa. Diferentemente de outras doenças sociais bassa em que os doentes possuem sintomas aparentes, como a tuberculose social citada anteriormente. Nessa, aquele que comete o ato proibido não sofrerá nenhuma consequência. Entretanto, sua progenitura normalmente morre subitamente antes dos três anos de idade com sintomas como pés e mãos inchados e frios. Quando a criança consegue passar dos três anos de idade, as marcas do incesto são ainda mais cruéis. A pele incha e seca como uma estranha queimadura, com o aspecto muito próximo da lepra. Nesse estado, se torna mais difícil a cura e, por vezes, ela deve ser realizada na criança e nos pais incestuosos.

Mbak, ainda conforme a autora, também possui dois significados: o mal dos criminosos e o ritual de cura para curar esse mal. A manifestação dessa doença se dá através de uma tosse seca, uma inflamação dos membros, das articulações e o inchaço do abdômen.

¹³³ O título original dessa peça é *La queue du diable*. Em francês, a palavra *queue* tanto pode significar o rabo de um animal, ou nesse caso, do diabo, quanto ter uma conotação sexual e se referir ao falo. No texto a segunda significação é evidente, por isso a escolha de *chibata*, um elemento possível de ser associado ao diabo e que, no Nordeste do Brasil, também remete ao falo.

Ambos os rituais compartilham alguns elementos em comum: a confissão pública, a busca pela verdade, a mímica, o sacrifício de um animal, a realização durante o dia, a ausência de transe tanto no doente quanto nos participantes, o cenário em formato de círculo ou semi-círculo, e a música como único elemento que ecoa a atmosfera e os sentimentos do público. Quanto aos participantes temos o líder do ritual, o doente que conta a história, o público e o *hilun*, citado anteriormente como instrumento *bassa*, também é o nome dado ao artista que o toca. Em *bassa*, ele pode ser igualmente chamado de *Nganda* ou ainda *griô*, mas esse último é menos utilizado. Sobre esse instrumento/pessoa, é interessante notar sua função dentro do ritual:

(...)O "hilun" está lá para colocar tudo em questão e para inquietar.

O "HILUN"

Nsondo Sagbèguè sem nada! Sem crime! Com a barriga inchada como a de um sapo! Nsondo sem nada, ei! Ouço tudo daqui, da minha pocilga!¹³⁴
(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.86, trad.nossa)

Logo antes da réplica do Hilun, o líder de rito já havia tentado extrair de Nsondo Sagbèguè uma confissão de seus crimes, sem resultado. Hilun, no entanto, com uma veemência que instiga a agir, consegue produzir em seu locutor uma reação para exprimir a verdade. Mais adiante, Werewere-Liking (1979, p. 90) o descreve como "(...)o reflexo dos pensamentos profundos do povo."¹³⁵ Nesse sentido, para além de conseguir provocar a confissão do criminoso, ou seja, uma resolução de um problema social, ele também carrega em si uma reminiscência de sua comunidade no momento em que se expressa. Um movimento duplo entre cordas, instrumentais e vocais, em que o instrumento pode se personificar e a pessoa que o toca pode se instrumentalizar.

Frente a essas possibilidades de elementos de criação a partir dos rituais, Werewere-Liking escreve *A chibata do diabo* em 1979 e, em 1997, Bomou Mamadou a dirige. A peça conta o ritual que gira em torno do conflito entre Ngonga, mãe que primeiramente é acusada de ter matado as suas seis filhas por Nguidjol, seu marido. O teatro-ritual é dividido em três cenas e sem prévia apresentação dos personagens que são identificados no decorrer da narrativa. São eles: a mulher velha, o griô, a líder das lamentações, todas as mulheres, todo o povo, o líder de rito, Ngonga, Nguidjol, a irmã de Ngonga, o marido da irmã, um velho, os partidários de Ngonga, a filha de Ngonga e três rapazes.

¹³⁴ No original : "Le 'hilun' est là pour remettre tout en question, et pour inquiéter. /LE 'HILUN' /Nsondo Sagbèguè vidé de tout ! Vidé du crime ! Avec son ventre ballonné comme celui d'un crapaud !Nsondo vidé de tout, hé hé ! J'entends tout ici, sous mon taudis !" (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.86)

¹³⁵ No original : "(...)le reflet des pensées profondes du peuple. "(Hourantier; Liking; Scherer, 1979,p.90)

Logo no início da Cena I, o líder de rito retira de sua bolsa nove pedras brancas e as coloca em um bolsa no centro, onde fará nove voltas em torno do objeto. Novamente, a simbologia dos múltiplos de três permanece presente. Em seguida, uma mulher velha exclama em defesa de sua neta que não deveria ter sofrido o que sofreu e o personagem griô tem o seu discurso de abertura do ritual:

GRIÔ

Milhares de carícias pousam sobre o seu corpo ermo de desejos dispersos e esgotantes; palavras vãs esbarram-se entre os seus lábios como a água de um jato implacável para camuflar o seu âmago de lama, as suas culpáveis aspirações e a sua irresponsabilidade criminosa. Mas a sua testa trará sulcos profundos, cerrados e sem fundo, como chagas ao sol e fossas antigas para hienas, e na sua testa estará impressa a vergonha do incesto dos teus filhos. Quem tem ouvidos para ouvir?¹³⁶ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979,p.100, trad.nossa)

No idioma francês, existem rimas toantes que surgem da identificação sonora entre as vogais. Por exemplo, na primeira frase, temos as variações do som "e" em "des milliers de caresses se posent", e em seguida, entramos na sonoridade do "i" misturado com o "e" em "inassouvi de désirs épars et". Além disso, há uma rima aliterante com a repetição do som consonantal em torno das variantes da consoante "s" como em: "caresses se posent sur" e "inassouvi de désirs épars et".

Ao traduzir para o português, optamos por rimas toantes em torno dos sons das vogais "i", "o" e "e": "milhares de carícias", "pousam sobre o seu corpo ermo" "ermo de desejos dispersos e esgotantes". Além disso, tentamos manter a consoante "s" e suas variantes como rima aliterante: "milhares", "carícias pousam sobre o seu", "desejos dispersos e esgotantes".

Carregada de ritmo e musicalidade com a repetição de sons consonantais e encontros vocálicos, tanto no original em francês, quanto na busca de recriação em português do mesmo efeito, a réplica inicial do griô permanece com sua função histórica atrelada à música, em uma espécie de encantamento, como afirma Werewere-Liking (1979, p. 100), ou ainda como um guardião da memória local, conforme explica Agawu (2020, p.132) sobre a função geral dos griôs.

¹³⁶ No original : "LE GRIOT /Des milliers de caresses se posent sur ton corps inassouvi de désirs épars et consumants ; de futiles paroles se bousculent entre tes lèvres comme l'eau d'un impétueux torrent en crue pour camoufler ton fond de boue, tes coupables aspirations et ta criminelle irresponsabilité. Mais ton front portera de profonds sillons serré, béants et sans fond, telles des plaies au soleil et d'antiques fosses pour hyènes, et tu porteras sur ton front la honte de l'inceste de tes enfants. Que ceux qui ont des oreilles entendent ? "(Hourantier; Liking; Scherer, 1979,p.90)

Todavia, essa relação de acatamento à reprodução da tradição dentro do ritual logo é questionada pela mãe, Ngonga. O personagem se apresenta frente à comunidade como filha de Lissouck, da tribo dos homens-leões. Mãe de um garoto e nove garotas, ela conta que é divorciada de Nguidjol, mas que gostaria de ter se casado novamente. Como resposta, o líder de rito a indaga sobre ter um segundo casamento quando ela teria que deixar nove crianças para trás, ao que ela responde:

NGONGA

No entanto, Nguidjol se casou.

LÍDER DE RITO (resmungão)

Não me interrompa, Ngonga! Você partiu. E é a morte que te traz aqui. É de costume ser a vida das crianças que traz de volta uma mãe que se afasta, quando chega a velhice. Mas estás aqui sozinha na minha frente, com roupas de luto.

NGONGA (raivosa, no lugar das chorosas)

Depois do enterro da minha filha, as velhas me colocaram nessas roupas de luto.

O LÍDER DE RITO

E você parece estar com raiva delas! Não seria normal que uma mãe que perde seis dos seus filhos em menos de dois anos fique de luto! Pensa na sua velhice! Quem te enterrará?

NGONGA

E um pai que enterra os seus filhos? O luto seria um assunto de mulher? Você me pergunta quem me enterrará! As filhas têm por costume enterrar alguém? Tenho um filho, graças a Deus. Ele me enterrará!¹³⁷ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.103, trad.nossa)

A vociferação de Ngonga, mesmo perante à autoridade do líder de rito, busca exprimir sua verdade contrária às acusações que lhe foram feitas. Logo após sua réplica, ela reclama do sofrimento de ser mulher e que essa maldição foi passada para suas filhas, pois, além de bastardas, elas eram incestuosas. O que causa uma reação do líder de rito que tenta um movimento em cadeia do público e da música: “Vergonha a todos nós! Mulheres, chorem! Homens, sofram! Nken¹³⁸, nos apoie! (*Ele se curva sobre o recipiente esfregando os ouvidos*)

¹³⁷ No original: “ NGONGA/ Et pourtant, Nguidjol s’est remarié, lui./ LE MENEUR DU RITE (grondeur)/ Ne m’interromps pas, Ngonga ! Tu es partie. Et c’est la mort qui te ramène ici. Il est de coutume que ce soit la ie des enfant qui ramène une mère qui s’est éloignée, quand viennent ses vieux jours. Mais te voici seule devant moi, en tenue de deuil. / NGONGA (Haineuse, à l’endroit des pleureuses)/ Après l’enterrement de ma fille, les vieilles m’ont mise en tenue de deuil ! / LE MENEUR DE RITE / Et semble leur en vouloir ! N’est-il pas normal qu’une mère qui perd six de ses enfants en moins de deux ans se mette en deuil ! Pense à tes vieux jours ! Qui donc t’enterrera ? / NGONGA/ Et um père qui enterre ses enfants? Le deuil serait-il une affaire de femme ?Tu me demandes qui m’enterrera ! Les filles ont-elles pour coutume d’enterrer qui que ce soit ? J’ai un fils, grâce à Dieu. Il m’enterrera, lui !” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979,p.113)

¹³⁸ Instrumento de música que funciona como um sino único ou duplo. Muito parecido com o instrumento agogô no Brasil, ele é utilizado principalmente por sua ênfase em sons cristalinos e persistentes que amplificam a tensão.

Eu não ouvi certas palavras!”¹³⁹ A acusação de incesto causa espanto no líder de rito que, com um vocativo ao instrumento Nken, aumenta a tensão para o momento de revelação da verdade. Ngonga explica que foi seu ex-marido que matou suas filhas e ela apenas as enterrou, mas o público e o líder de rito continuam pedindo pela verdade até que o Griô intervém:

GRIÔ (morrendo de rir)

Ninguém! Ninguém aqui deseja a verdade! Mas os criminosos sempre trazem seus segredos de volta à luz (*Voltando-se para Ngonga*). Mas diga a eles, minha filha. A verdade deles. Diga a eles o que temem e que faz bater os seus corações frios e hipócritas. Diga a eles o que os faz esperar o raio: a verdade! Nada além da verdade e que o diabo tenha vergonha de sua chibata!

(...)

NGONGA

Ah! Se o diabo pudesse ter vergonha de sua chibata! Que para sempre ele a carregue mole e irremediavelmente abaixada! Se o povo realmente desejasse a vergonha do diabo, apontaria o dedo para ele. E se o povo quisesse se libertar das trevas, na verdade, o diabo teria vergonha de sua chibata.¹⁴⁰ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.113, trad.nossa)

Nesse momento, o chamado de griô resgata Ngonga das acusações que a cercavam e a aproxima de si com o possessivo “minha filha”. A partir daí o personagem que antes permanecia em uma posição de acusada na cena do teatro-ritual, agora entra na musicalidade do griô, ou do hilun e, em um movimento duplo entre cordas como mencionado anteriormente, faz da sua voz o principal instrumento em cena para que a verdade seja revelada, independente do que todos acreditam. Há, ainda, a concretização dessa instrumentalização de si com réplicas como : “NGONGA: Você terá que bater em meus lábios como em um tambor para tirar deles qualquer som, até que o Nguidjôl esteja aqui!”¹⁴¹ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.121) Cujo até mesmo seu silêncio é capaz de amplificar o papel de sua voz e, seus lábios, são comparados a tambores, instrumentos de base para início, progressão e fim do ritual.

Inclusive, a relação corpo-instrumento e instrumento-corpo existe desde a confecção desses materiais. Agawu (2020, p.128 e 129) traz a perspectiva de que os alaúdes, por exemplo,

¹³⁹ No original : “Honte à nous tous ! Femmes, pleurez ! Hommes, souffrez ! Nken, soutiens nous ! (Il se penche sur le récipient en se curant les oreilles. Je n’ai pas entendu certain mots ! ”(Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.104)

¹⁴⁰ No original : “LE GRIOT (s’esclaffant) /Personne! Personne ici ne désire la vérité ! Mais les criminels ramènent toujours leurs secrets à la lumière.(Se tournant vers Ngonga). Mais dis-la-leur, ma fille. Leur vérité. Dis-leur ce qu’ils redoutent et qui fait battre leurs coeurs froids et sounois. Dis-leur ce qui leur fait espérer la foudre : la vérité ! Rien que la vérité et que le diable ai honte de sa queue ! /(…) /NGONGA /Ah ! Si le diable pouvait avoir honte de sa queue ! Qu’à jamais il la porte molle et irrémédiablement baissée ! Si le peuple souhaitait vraiment la honte du diable, il le pointerait du doigt. Et si le peuple voulait se désolidariser des ténèbres, en vérité, le diable aurait alors honte de sa queue. ” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.113)

¹⁴¹ No original : “NGONGA : Vous devrez frapper sur mès lèvres comme sur un tambour pour tirer le moindre son, tant que Nguidjôl ne sera pas là ! ” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.121)

possuem partes arredondadas muito semelhantes ao nosso próprio corpo e como quase tudo que é dito pela palavra também poderá ser expressado pelo instrumento. Possuímos caixas torácicas, cordas vocais, batidas cardíacas, somos instrumentos acústicos andeijos. Por conseguinte, quando enfim Nguidjôl entra em cena temos os tambores que anunciam, o silêncio que acompanha e Ngonga que sola em um monólogo com sua voz “vibrante”:

LÍDER DE RITO

(...) Eu vejo que a verdade está chegando aqui, mas ninguém aqui quer a verdade. Tambores, batam! Eu falei. Batam, tambores!

(Ngonga, ainda sentada, aguarda a chegada de Nguidjôl; o silêncio se estabelece bruscamente à entrada deste último. Ngonga, se levantando como ejetada gostaria de falar mas, o interrompendo).

LÍDER DE RITO

Tenham cuidado para não cederem ao rancor, meus filhos; pois eu repito a vocês, estamos aqui hoje para afastar a morte e tentar salvar o que ainda pode ser salvo. Então vá, minha filha, fale. E vocês, silêncio!

NGONGA

(se dirigindo a Nguidjôl com uma voz vibrante)

Finalmente, aqui estamos cara a cara. Finalmente, aqui estamos juntos, para colher o que semeamos juntos. Confesse que é somente justiça! *(Voltando-se para o líder de rito)*. Jurei dizer apenas a verdade! Pela cabeça dos meus filhos mortos! Se estou mentindo, que Nguidjôl interrompa-me imediatamente! (Ela se volta para o público). Eu declaro que foi Nguidjôl quem matou seus filhos da maneira mais horrível – pois foi lentamente, e depois de manchá-los bem. Eu o sei de uma delas que me fez essas revelações que eu vou fazer vocês viverem *(Ela se interrompe como para entrar em posse de suas memórias e depois, com uma voz quebrada)*. Realmente, vários anos depois de me ter instalado na cidade, vi chegar um dia uma jovem que tive dificuldade em reconhecer pelo tanto que ela tinha crescido, o tanto que tinha mudado...

*(Apaga-se a luz no palco principal. Luz no antepalco à esquerda. A filha de Ngonga, peito proeminente, pequena barriga protuberante, o corpo estriado de arranhões: Ngonga a acolhendo, depois dela ter se sentado pesadamente).*¹⁴² (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.123, trad.nossa)

¹⁴² No original : “LE MENEUR DU RITE /(...)Je vois venir la vérité mais personne ici ne veut la vérité. Tam-tams, battez ! J’ai parlé. Battez , tam-tams ! / (Ngonga, toujours assise, guette l’arrivé de Nguidjôl ; le silence s’établit brusquement à l’entrée de ce dernier. Ngonga, se levant comme éjectée voudrait parler mais, l’interrompant). /LE MENEUR DU RITE /Prenez gare a ne pas céder à la rancune, mes enfants ; car je vous répète, nous sommes ici aujourd’hui pour conjurer la mort et essayer de sauver ce qui peut encore l’être. Alors, vas-y ma fille, parle. Et vous autres, silence ! / (...) /NGONGA (S’adressant à Nguidjôl d’une voix vibrante) /Enfin, nous voici face à face. Enfin, nous voici ensemble, pour la récolte de ce qu’ensemble nous avons semé. Avoue que ce n’est que justice ! (Se tournant vers le meneur du rite). J’ai juré de ne dire que la vérité ! Sur la tête de mes enfants morts ! Si je mens, que Nguidjôl m’interrompe tout de suite ! (Elle se tourne vers le public). Je déclare que c’est Nguidjôl qui a tué ses enfants de la manière la plus horrible – car à petit feu, et après les avoir bien souillées. Je le tiens de l’une d’elle qui m’a fait ces révélations que je m’en vais vous faire vivre (Elle s’interrompt comme pour rentrer en possession de ses souvenirs, puis, avec une voix cassée). En effet, plusieurs années après que je me sois installée en ville, je vis arriver un jour une jeune fille que j’eus de la peine à reconnaître tant elle aviat grandi, tellement elle avait changé... / (S’éteint la lumière sur la scène principale. Lumière sur l’avant-scène à gauche. La fille de Ngonga, poitrine proéminente, petit ventre bombé, la figure striée de griffures : Ngonga l’accueillant, après qu’elle se soit louredement assise). ” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.123)

Sua voz usada enquanto instrumento aparece como vibrante, quebrada, usa da repetição ainda no começo e, não só conduz a memória dos eventos, mas tem o objetivo de fazer o público vivê-los com o uso de flashbacks. Conforme Agawu (2020, p. 154-156) o tambor é muitas vezes o instrumento musical mais associado à cultura africana, mas, na verdade, é a voz que está no cerne dessa representação. Não há em outras sociedades a distinta forma de vocalização encontrada nos cantos africanos. A voz como instrumento do corpo humano não se desassocia de suas subjetividades e tudo aquilo que permite identificá-la. É por essa mesma razão que, sem ser um objeto tangível, como o tambor, não poderá ser trocada, exposta, vendida, fabricada em série, exibida em um museu, roubada.

Ngonga não só é essa voz contra o figurativo diabo de seu ex-marido que, com seus atos incestuosos, impediu a educação de suas filhas e instaurou a impossibilidade de vida. Mas também é uma voz “monocórdica”¹⁴³ que precisa ser ressoada frente a uma tradição que se faz surda perante vozes mais agudas, vindas de mulheres. É essa voz-instrumento que se mostra símbolo do teatro-ritual africano que não pode ser exportada sozinha, pois será necessário levar o corpo todo.

No fim, Nguidjol acaba a matando na frente de todos e a última mensagem do líder de rito traz perspectivas de mudanças para as futuras gerações: “(...)Você não vai estrangular a nossa juventude; você não vai sufocar a vida! Você não vai parar o tempo!”¹⁴⁴ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.135, trad. nossa). E finaliza demonstrando a importância do papel feminino na mudança desses paradigmas: “Você será esmagado pelo progresso, como nozes nas pedras de nossas cozinhas, como bolas de cuscuz nos morteiros de nossas mulheres.”¹⁴⁵ (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.135, trad. nossa).

Outro aspecto a ser remarcado dessa instrumentalização de si está marcado pelo nome dos personagens. Agawu (2020, p.149) discorre sobre como os nomes de alguns instrumentos africanos são exatamente onomatopeias dos sons que eles produzem como, por exemplo, em Camarões existe um xilofone de quatro notas que é chamado *ndum ndum ndum*. Sendo assim, o que ressoaria o uso do nome Ngonga e seu oposto em cena, Nguidjôl? Segundo o dicionário do Centro Orstom de Iaundê (1969), Ngonga é o nome de um vilarejo composto essencialmente por bassas no município de Édéa, em Camarões. Já Nguidjôl, segundo o pesquisador Jean-

¹⁴³ No original a autora caracteriza o tom de Ngonga como *monocorde* ou monocorda, quando ela recrimina as filhas por não terem tido voz para explicar o ex-marido. (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.128)

¹⁴⁴ No original : “Vous n’étranglerez pas notre jeunesse; vous ne soufflerez pas la vie! Vous n’arrêterez pas le temps !” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.135)

¹⁴⁵ No original : “Vous serez concassés par le progrès, comme les noix sur les pierres de nos cuisines, comme les boules de couscous dans les mortiers de nos femmes.” (Hourantier; Liking; Scherer, 1979, p.135)

Benoît Tsofack (2006, p. 41) da Universidade de Dschang, em Camarões, com a colonização, os nomes sofreram alterações devido às transcrições fonológicas inexatas ou não compreendidas o que fez com que pudesse ser observado um estado de diglossia entre o francês e as línguas camaronesas. Por exemplo, um nome como *Konzok* tornou-se *Nkongdjock*; ou a palavra “Bassa” sofreu alterações como *bassaa* ou *bassa 'a*; Nguidjol também se encaixaria nos nomes que sofreram modificações após a colonização com as variantes: *Nguidjol*, *Nguijol*, *Nguindjol*, *Ngijol*.

Dessa maneira, enquanto Ngonga seria um personagem atrelado a uma representação do povo Bassa, Nguidjol estaria mais próximo da representação do resultado do impacto da colonização. Nesse sentido, o conflito em cena trabalha ao mesmo tempo a oposição entre uma mãe e as marcas das violências de um ex-marido; entre as expectativas socialmente impostas à figura feminina e à masculina; e entre a manutenção da tradição bassa e as novas configurações abarcadas pelo colonialismo.

Após a exposição desses mecanismos presentes em uma das primeiras obras publicadas da autora, que tem como objetivo compor o teatro-ritual, nos capítulos seguintes iremos explorar mais detalhadamente sua escrita em um momento em que essa composição harmônica ao texto se torna um elemento secundário, em vez de ser a principal condutora.

PARTE III

A narrativa percute a cura

*Eu queria que a minha voz se elevasse como uma nova via, tão firme e afiada quanto a de Gandhi ou de King, mas igualmente não violenta, antes que os nossos tímpanos perfurados apaguem para sempre as nossas memórias da verdadeira exaltação de uma palavra à porta do perfeito. (...) Então, decidi escrever de acordo com a minha memória, sem impor uma ordem ou precedência, e ainda menos, um ritmo externo...*¹⁴⁶

Werewere-Liking, 2022

No que concerne à *Parte III*, ela tem por propósito prioritário compreender a presença da musicalidade na escrita da autora em fases que não estão diretamente atreladas ao teatro-ritual, mas que ainda assim dialogam com a estética. Em um primeiro momento, no capítulo 3.1 *Orfeu canta em África*, será o romance *Orfeu d'Áfrik*¹⁴⁷ (1981) que estará em foco. Em seguida, serão analisadas duas peças teatrais que foram escritas após o rompimento de

¹⁴⁶ No original: “ Je voulais que ma voix s’élève comme une nouvelle voie, aussi ferme et tranchante que celle de Gandhi ou de King, mais tout aussi non-violente, avant que nos tympanes percés n’effacent à jamais nos mémoires l’exaltation vraie d’une parole à la porte du parfait. (...) Alors, je pris la résolution d’écrire au gré de ma mémoire, sans lui imposer un ordre ou une préséance, et encontre moins, un rythme extérieur...” (Werewere-Liking, 2022, p.23)

¹⁴⁷ Título original : “Orphée d’Afric.”

Werewere-Liking com Hourantier. Segundo a autora, ela prefere seguir escrevendo teatro em uma liberdade que não inclui a estética ritualística. A primeira, *A Viúva Diyilèm (Dilema)*¹⁴⁸, será analisada no capítulo 3.2 *A viúva e os melismas*. Já a segunda peça, *A criança Mbène*¹⁴⁹, será investigada no capítulo 3.3 *A família de instrumentos*.

3.1 Orfeu canta em África

UM ESPECTADOR

*Canta Ndinga, canta.
Eu sou o ouvido que escuta e eu ouço.
Eu sou a mão que toca e eu pego.
Dança Ndinga, dança.
A beleza nasce de um som.
A verdade brota do ritmo.*¹⁵⁰

Manuna Ma Njock, 1981

Quantos Orfeus nasceram antes e depois daquele concebido por Werewere-Liking, em 1981? O imaginário inspirador do mito clássico de Orfeu que encanta com sua música perpassa numerosos caminhos que vão de encontro não só à tradição literária clássica, mas também à ópera italiana *O Orfeu*¹⁵¹ de Claudio Monteverdi (1607), ou ao balé *Orfeu*¹⁵² do russo Igor Stravinsky (1948), ou ao prefácio do francês Jean-Paul Sartre *Orfeu Negro*¹⁵³ (1948) dentro da *Antologia da nova poesia negra e malgaxe de língua francesa*¹⁵⁴ (1948) por Léopold Sédar Senghor, ao cinema com o filme *Orfeu*¹⁵⁵ (1950) de Jean Cocteau, ou ainda, no Brasil, à peça teatral *Orfeu da Conceição* (1953) por Vinícius de Moraes, ou a sua recriação no filme ítalo-franco-brasileiro *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), ou na Itália, à história em quadrinhos *Poema em quadrinhos*¹⁵⁶ (1969) por Dino Buzzati, ou até mesmo a produções modernas como

¹⁴⁸ Título original : “La veuve Diyilèm (Dilemme).”

¹⁴⁹ Título original : “L’enfant Mbène.”

¹⁵⁰ No original : “UN SPECTATEUR / Chante Ndinga, chante./Je suis l’oreille qui écoute et j’entends. /Je suis la main qui touche et je saisis. /Danse Ndinga, danse. /La beauté naît d’un son. /La vérité jaillit du rythme.” (Manuna Ma Njock, 1981, p.121)

¹⁵¹ Título original : “L’Orfeo.”

¹⁵² Título original : “Orpheus.”

¹⁵³ Título original : “Orphée Noir.”

¹⁵⁴ Título original : “Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française.”

¹⁵⁵ Título original: “Orphée.”

¹⁵⁶ Título original : “Poema a fumetti.”

a canção *Nunca acaba (Ei Orfeu)*¹⁵⁷ da banda canadense Arcade Fire (2013), entre várias outras obras.

O mito de Orfeu se fez, se faz e se refaz enquanto memória viva de sua destreza com a musicalidade. Talvez essa seja até mesmo a semente que motivou a escolha desse mito para a criação do Orfeu Dáfrik¹⁵⁸(1981) de Werewere-Liking e sua recriação com Orfeu d'África¹⁵⁹(1981) como teatro-ritual por Manuna Ma Njock, nome de iniciada da autora Marie-José Hourantier. Aliás, embora seja um frutífero viés de análise compreender as transformações vividas por Orfeu enquanto aldeão africano em relação às versões anteriores desse personagem, ou investigar a recriação do romance escrito por Werewere-Liking para o teatro-ritual escrito por Marie-José Hourantier após iniciada como Manuna Ma Njock, não conduzirei a discussão por esse viés comparativo entre obras. Isso se deve ao fato de que meu foco metodológico está na escrita musical presente nas obras de Werewere-Liking e, frente a estrutura romanística que não evoca tipicamente elementos musicais tal qual o teatro, há uma forte oportunidade de diligência sobre essa musicalidade pertencente não somente à estética do teatro-ritual.

Quanto à trama do romance Orfeu Dáfrik (1981), há uma certa rapidez no desenrolar dos eventos concretos e uma delonga nos eventos oníricos. Werewere-Liking nos apresenta Orfeu como aldeão africano que acaba de receber uma bolsa para estudar em uma universidade americana, e Nyango, um nome dado a jovens bonitas e casáveis em Camarões, e que agora pertence a uma mulher burguesa de família privilegiada. O personagem ocupa assim o espaço de amada que outrora pertencia à Eurídice e escapa ao destino mortal proposto pelo mito original.

A narrativa dos eventos concretos é sobre o casal Orfeu e Nyango que se casam, têm uma noite de núpcias e, ao fim, mostram o lençol branco manchado de sangue para as madrinhas consumando o casamento. Já sobre os oníricos, adentramos um sonho de Orfeu em universo de ações em torno de seus enfrentamentos internos e externos perante a perspectiva de morte por afogamento de Nyango, agregando ensinamentos ritualísticos de iniciação bassa no intuito de salvá-la.

No início do texto, a autora destaca as disparidades entre a família de Nyango que se dedicou aos estudos e a família de Orfeu, composta por dez irmãos, na qual somente ele tinha a responsabilidade de ajudar em casa, trabalhando durante o dia e estudando à noite. Contudo,

¹⁵⁷ Título original : “It’s never over (Hey Orpheus).”

¹⁵⁸ Título original : “Orphée Dafric. ”

¹⁵⁹ Título original : “Orphée d’Afrique. ”

é exatamente na comunidade e na sua conexão com a ancestralidade que são revelados os meios utilizados para preservar a memória coletiva e aplicá-la diante de desafios atuais e futuros:

O seu vilarejo teria começado a reencontrar uma harmonia que se rarefazia em todo o país, para não dizer que tinha desaparecido...

E se as pessoas trabalhassem com prazer e em comunidade, metade do dia, o resto do tempo seria dedicado às atividades desportivas e culturais, onde se exploraria as capacidades de cada um: os videntes, os curandeiros, reprofundariam a sua ciência e iniciariam os jovens.

E os instrumentistas, os contadores de histórias, revezam-se para tornar as noites tão agradáveis quanto instrutivas: aprende-se a história, a mitologia, a filosofia e a ontologia da sua tribo. E encaramos o futuro com otimismo e autoconfiança. Os idosos concordam mais uma vez em transmitir o seu saber, em falar aos jovens atentos que os escutam, restituindo-lhes assim a dignidade que lhes foi retirada.¹⁶⁰ (Werewere-Liking, 1981, p.12, trad.nossa)

Nesse trecho, a escolha lexical em que o vilarejo reencontra uma “harmonia” remonta a um universo musical na organização da comunidade. Entretanto, essa musicalidade aparece não só em sua expressão direta por instrumentistas, mas principalmente indireta pelo uso da linguagem verbal. É a palavra que reconectará os saberes ancestrais dos videntes e curandeiros ao saber do porvir com a juventude. É também pela oralidade carregada de musicalidade que o aprendizado de história, mitologia, filosofia e ontologia daquele povo acontecerá. Por fim, é pela fala que os idosos alcançarão os jovens e transmitirão seu saber.

No capítulo anterior houve um enfoque na voz e como ela pode ser instrumentalizada dentro do teatro-ritual. Neste, buscaremos compreender o lugar da linguagem verbal e sua relação com a linguagem musical dentro da cultura bassa e seus possíveis desdobramentos como mecanismos representados pela escrita de Werewere-Liking no romance Orfeu Dafrik (1981).

Em seu capítulo sobre língua e música, Agawu (2020, p.258) se questiona sobre a possibilidade de haver um fenômeno comparável à metalinguagem na música e no caso de, por

¹⁶⁰ No original : “Son village aurait commencé à retrouver une harmonie qui se raréfiait partout ailleurs dans le pays, pour ne pas dire qu’elle avait disparu.../Et si les gens travaillaient avec plaisir et en communauté, la moitié de la journée, le reste du temps serait consacré aux activités sportives et culturelles où l’on exploiterait les capacités de chacun : les voyants, les guérisseurs réapprofondiraient leur science et initieraient des jeunes./Et les instrumentistes, les conteurs, se relayent pour rendre les soirées aussi agréables qu’instructives : on réapprend l’histoire, la mythologie, la philosophie et l’ontologie de sa tribu. Et l’on envisage l’avenir avec optimisme et confiance en soi. Les vieillards acceptent à nouveau de transmettre leur savoir, de parler à des jeunes attentifs qui les écoutent, leur rendant ainsi la dignité qu’on leur avait retirée.” (Werewere-Liking, 1981, p.12)

exemplo, uma palavra musical poder ser explicada por uma frase musical, se seria possível também observar esse fenômeno na música africana.

Primeiramente, a música às vezes assume formas que poderiam ser chamadas de *metamusicais*, o suposto equivalente de metalinguística. Assim como a metalinguagem fala a língua, o *metamusical* é música sobre música. Por conseguinte, a proximidade entre língua e música sugere que a dimensão *linguística* da música pode apresentar características metalinguísticas. A primeira dessas razões é fácil de ilustrar. Se eu cantar uma frase de uma certa maneira e, logo depois, eu oferecer uma versão mais ornamentada, meu público entenderá imediatamente que eu cantei duas frases musicais equivalentes. Em certo grau de abstração, as duas frases *signifcam* a mesma coisa, apesar de algumas diferenças superficiais de estrutura e conotação. Eu me entreguei assim a um ato *metamusical* explicando a primeira frase, então eu revelei o potencial - a repetição com variantes nos leva a comparar, e a comparação pode resultar em exegese ou explicação.¹⁶¹ (Agawu, 2020, p.259, trad.nossa)

Nesse trecho, é possível perceber uma proximidade entre a linguagem musical e a língua por meio da correspondência de frases musicais que se assemelham à função metalinguística. Além disso, conforme mencionado pelo autor, considerando o princípio de variação na música africana e a diversidade de interpretações resultantes, existe uma dimensão explicativa intrínseca. A própria repetição de uma frase musical transmite uma mensagem inicial e também pode abrir portas para novas interpretações e escutas intertextuais que nos levam a uma estrutura mais profunda a ser explorada em conjunto. Assim, “se a música é uma língua, sua metalinguagem não é música, mas língua.”¹⁶²(Agawu, 2020, p.260, trad.nossa).

Para o autor, as explicações constitutivas só podem ser conceitualmente possíveis em uma língua conceitual. Para entender que a minha segunda frase é uma variação da primeira, é preciso pensar de forma analítica e integrar os conceitos de semelhança e variação. As unidades musicais não possuem significados fixos, o elemento semântico é intermitente e não traduzível. Portanto, a música africana não pode ser sua própria metalinguagem, seu próprio sistema

¹⁶¹ No original : “Premièrement, la musique prend parfois des formes que l’on pourrait qualifier de *métamusicales*, l’équivalent présumé de *métalinguistique*. De même que le métalangage parle de la langue, le *metamusical* est une musique à propos de musique. Deuxièmement, la proximité entre langue et musique suggère que la dimension *linguistique* de la musique peut présenter des trait métalinguistiques. La première de ces raisons est facile à illustrer. Si je chante une phrase d’une certaine manière et qu’aussitôt après, j’en propose une version plus ornementée, mon auditoire comprendra immédiatement que j’ai chanté deux phrases musicales équivalentes. À un certain degré d’abstraction, les deux phrases *signifient* la même chose malgré quelques différences superficielles de structure et de connotation. Je me suis donc livré à un acte métamusical en expliquant la première phrase, donc je révèle le potentiel – la répétition avec variantes nous pousse à comparer, et la comparaison peut aboutir à l’exégèse ou à l’explication. ” (Agawu, 2020, p. 259)

¹⁶² No original : “Si la musique est une langue, son métalangage n’est pas musique, mais langue. ” (Agawu, 2020, p. 260)

interpretativo, uma vez que a língua é a base fundamental para o sistema interpretativo da música.¹⁶³

À vista disso, é consentâneo compreender a prática da linguagem verbal na cultura bassa para, a partir daí, pensar a música. Em 2008, o autor camaronês Emmanuel-Moselly Makasso defendeu sua tese em torno da entonação e dos melismas no discurso oral espontâneo bassa. Inspirado por um conceito musical adaptado para a linguística por Caelen-Haumont e Bel¹⁶⁴ (2000), um de seus argumentos se baseia na curva melódica que uma palavra ou grupo de palavras atinge, demonstrando assim a noção de melisma pelo uso da língua bassa. Segundo o autor, após ter aplicado o conceito de melisma no francês e no inglês, ao analisar a prosódia bassa há uma justaposição do melisma em relação a outros fenômenos prosódicos da língua como o tom e a entonação (Makasso, 2008, p. IV).

Mas em que consistem os melismas? Segundo Makasso (2008, p.5), na música, eles referem-se à extensão das sílabas em uma palavra de um determinado trecho musical, seria uma variação melódica a partir de qualquer som vocálico. Historicamente, o melisma influenciou o canto-chão, cuja mesma sílaba pode conter várias incisões. Um exemplo típico do uso do melisma é o canto gregoriano, onde uma sílaba é frequentemente estendida para ser articulada em várias notas. Já entonação e melisma pensados na prosódia, para Caelen-Haumont e Bel(2000), seria:

A prosódia possui uma estrutura composta, associando dois estratos dos quais um está ligado à expressão da estrutura linguística, ou seja, à expressão da língua como convenção social. Esse estrato que divide o enunciado em frases e grupos, segundo o uso da língua, é a **entonação**. O segundo estrato está ligado à expressão afetiva, e corresponde ao fenômeno prosódico que denominamos “**melisma**” (...). Este último é de expressão local, frequentemente monolítico, caracterizado, por um lado, por uma amplitude de F0¹⁶⁵ muito importante, o que implica valores máximos de F0 e, por outro, frequentemente ligado a uma ruptura melódica ou prosódica da trama linguística, ou seja, fora das fronteiras dos sintagmas.¹⁶⁶ (Caelen-Haumont e Bel, 2000 in Makasso, 2008, p.5, trad. nossa)

¹⁶³ O autor cita seu texto sobre música e discurso para um desenvolvimento maior desse argumento: Agawu, K. *Music as discourse*. USA: Oxford University Press, 2009, p.28-29. Ele também cita autores como Benveniste, que trata a semiologia da língua – *The semiology of Language* (1981, p.235); e Carl Dahlhaus, com o livro *Fragments da Hermenêutica Musical – Fragments of Musical Hermeneutics* (1992, p. 5-20). Para um exemplo prático desse argumento que vai além da cultura africana, indico a dissertação de mestrado de minha autoria: Lourenço, T.H.V. *Ressonâncias da loucura: as vozes à margem do rio. Entre literatura, cinema e música, com Maupassant e Godard*. Dissertação de Mestrado em Literatura e outras artes – Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília. Brasília: 2017, p. 58-67.

¹⁶⁴ Caelen-Haumont, G. & Bel, B. *Le caractère spontané dans la parole et le champ improvisés : de la structure intonative au mélisme*. *Revue Parole* : 15/16, 2000, p. 250-301.

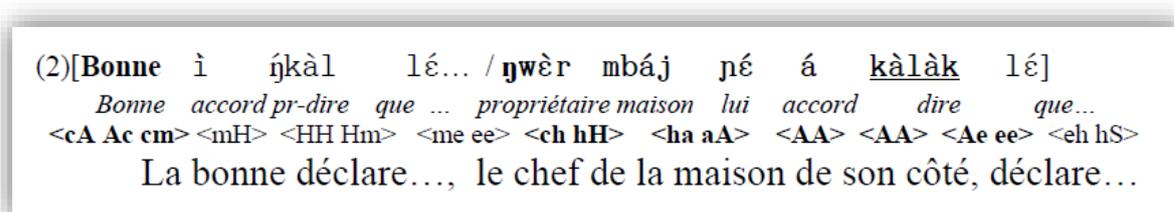
¹⁶⁵ F0 é a frequência fundamental produzida pela vibração das pregas vocais e seus harmônicos.

¹⁶⁶ No original : “La prosodie possède une structure composite, associant deux strates dont l’une est liée à l’expression de la structure linguistique, c’est-à-dire à l’expression de la langue en tant que convention sociale.

A partir dessa citação, é possível compreender as bases para o trabalho de Makasso, que abrange tanto a expressão da língua como convenção social, bem como a sua expressão afetiva. Por isso, o corpus do autor foi composto por entrevistas radiofônicas de 6 diferentes locutores (uma mulher funcionária política; e cinco homens: um professor universitário; um músico famoso; um jornalista; um chefe tradicional Mbombock; e um idoso considerado como sábio por sua comunidade. Para as análises, foi utilizado o script Praat¹⁶⁷ (Boersma e Weenick, 2005) chamado MOMEL-MELISM. Um programa que permite dividir a voz humana em níveis: agudo, superior, alto, elevado, médio, baixo, inferior e grave. Identificando assim a proeminência lexical, considerando que os melismas estão presentes principalmente nas três primeiras categorias, as mais altas.

Segundo Makasso (2008, p. 5-6), desde o estudo de Delattre¹⁶⁸, em 1966, o registro do falante é dividido em quatro níveis: superior (S), elevado (E), centrado (C) e inferior (I). No entanto, considerando o objetivo do autor de analisar as estruturas afetivas e suas variações, esta classificação seria insuficiente. Com o uso do MELISM de Praat que realiza codificação fonológica de superfície em sequências mono ou bi-tonais, com base no F0 médio do falante em nove níveis, a precisão foi melhorada e multiplicada por dois: agudo (A), superior (S), alto (H)¹⁶⁹, elevado (e), médio (m), centrado (c), baixo (b), inferior (i) e grave (g). O melisma envolve os níveis mais altos (A), (S) ou (H) (Caelen-Haumont e Auran, 2004). Como exemplo disso, temos:

Figura 7. Melismas na língua bassa.



Cette strate qui découpe l'énoncé en phrases et groupes, selon l'usage de la langue, est l'**intonation**. La seconde strate est liée à l'expression affective, et correspond au phénomène prosodique que nous dénommons "**mélisme**" (...). Ce dernier est d'expression locale, souvent mono-lexicale, caractérisé d'une part par une amplitude de F0 très importante, ce qui implique des valeurs maximales de F0, et d'autre part souvent lié à une rupture mélodique ou prosodique de la trame linguistique, c'est-à-dire en dehors des frontières de syntagmes." (Caelen-Haumont e Bel, 2000 in Makasso, 2008, p.5)

¹⁶⁷ Boersma, P. & Weenink, D. *Praat: doing phonetics by computer (Version4.3.14)* [Computer program]. Recuperado em maio de 2005, em: <http://www.praat.org/>

¹⁶⁸ Delattre, Pierre. *Les dix intonations de base du français*. The French Review : 1966, p. 1-14.

¹⁶⁹ Em francês a letra H remete a palavra Haut, ou em português, alto.

No enunciado acima, o melisma atinge o seu grau mais elevado (A) com [Bonne] e [ɲè á kàlàk] além do grau (H) com [ɲkàl]. O trabalho do autor em busca de descrever a prosódia do bassa e seus melismas apresentou importante contribuição nos estudos linguísticos da língua bassa, principalmente por explorar um campo até então desconhecido, como o domínio oral espontâneo. Para nosso estudo, interessa-nos como na própria língua bassa é possível encontrar o recurso de uma variação das notas musicais para a formação de um melisma que se repete no discurso oral espontâneo.

Em Orfeu Dáfrik (1981), algo semelhante é apresentado no decorrer da narrativa. Já no primeiro canto, logo após adormecer e sonhar que havia perdido Nyango depois dela ter sido projetada do caiaque, temos:

Quando eu falo com uma mulher e lhe peço comida,
Ela me insulta.
Quando eu mando uma criança para a fonte para me tirar água,
Ela se vira contra mim.
Dizem-me: “Você matou a sua mulher, você destruiu Madame”
Dizem-me: “Você vendeu Madame, você cortou a sua Senhora”.
Que ouro, que diamante seria tão valioso para mim como Madame?
Você que conhece o meu coração Madame,
Você, que me vê pelos olhos de Deus, você sabe agora,
Não te trocaria por nada...
Volte eu te convido, volte eu te imploro
Vem me buscar, volta Madame
Vem me levar, volta Madame
Vem me libertar, eu sinto pena
Vem me consolar, volta por favor...

E Orfeu cantava sozinho em seu caiaque, no meio do rio, exatamente onde Nyango havia desaparecido, nove dias antes, no dia de seu casamento...¹⁷⁰
(Werewere-Liking, 1981, p.15, trad.nossa)

Na canção, as repetições são empregadas de forma cíclica, com alterações a cada recorrência. São elas: quando eu falo (...) /quando eu mando (...); dizem-me você matou

¹⁷⁰ No original : “Quand je m’adresse à une femme et lui demande à manger, /Elle m’insulte. /Quand j’envoie un enfant à la source pour me puiser de l’eau, /Il se détourne de moi. /On me dit : “tu as tué ta femme, tu as mangé Madame” /On me dit : “tu as vendu Madame, tu as coupé ta Dame”. /Quel or, quel diamant m’auraient été aussi précieux que Madame ? /Toi qui connais mon cœur Madame, /Toi qui me vois par les yeux de Dieu, tu sais maintenant, /Je ne t’aurais échangé contre rien au monde.../Reviens je t’invite, reviens je t’implore /Viens me chercher, reviens Madame /Viens m’emporter, reviens Madame/Viens me délivrer, j’ai de la peine /Viens me consoler, reviens je t’en prie... /Et Orphée chantait seul dans son kayak, au milieu du fleuve, juste là où avait disparu Nyango, neuf jours plus tôt, le jour de leur mariage...” (Werewere-Liking, 1981, p.15)

(...)/dizem-me você vendeu (...); você que me conhece (...)/ você que me vê (...); volte eu te convido (...)/volte eu te imploro (...); vem me (buscar/levar/libertar/consolar)/ volta (madame/eu sinto pena/volta por favor).

Segundo Agawu (2020, p.448), na cultura africana, a repetição e a variação estão frequentemente ligadas. O autor chega mesmo a empregar o termo impulsão de variação em seu capítulo. Para ele, se escolhermos a repetição, temos de aceitar a variação. O autor também cita Meki Nzewi¹⁷¹ (2007), professor nigeriano de teoria e prática da Música Africana da Universidade de Pretória, que explica que uma variação contínua organizada em ciclo seria uma relação entre uma quantidade estabelecida e já conhecida que reaparece com uma qualidade. Assim, ainda que no plano ontológico a repetição de um padrão em ações e eventos não seja possível, os artistas estariam imaginando maneiras de distinguir a repetição literal da repetição na forma de uma variante: “A repetição está presente em tudo, desde as ornamentações mais localizadas na escala do detalhe até às estruturas arquetípicas mais extensas, que implicam recomposições.”¹⁷² (Agawu, 2020, p.451, trad.nossa) Ademais, a repetição também se encontra no eco das canções épicas bassas, com a influência do número nove marcando o sonho.

Aliás, em relação ao jogo de sons e sua conexão com a palavra, o romance de Werewere-Liking demonstra o quão enraizados esses traços estão na cultura e como podem ser usados para uma reconstituição da memória de um povo afastado de sua ancestralidade. Após seu canto, Orfeu se cala e se põe a ouvir seus barulhos interiores que se materializam em questões sobre como ele havia chegado onde estava. Um desses barulhos relata o medo que se instaurou nos povos, a degradação e a humilhação. Um povo em que, outrora:

Seus filhos recusavam o chefe e o estado de escravo, considerando-se todos como nobres e responsáveis, reis de suas consciências... E a “iniciação do universo” baseada no poder da palavra, conduzia à maestria da “palavra-força”: poesia - filosofia - eficácia. Essa palavra tirava ou dava vida; ela devia resolver todos os problemas, curar..., mesmo as picadas de serpentes! (...)

Os historiadores contam o passado, interrogam o presente e imaginam o futuro num monte de palavras esculpidas como diamantes. E as pessoas impacientes provam uma emoção constantemente renovada, tirada da própria fonte da sua criatividade.

Os “filósofos” desembaraçam-se dos litígios: elevam as compreensões até à última consciência... Como seria de outro modo? Aqui, as palavras mudam totalmente de sentido em uma nuance na entonação. Então, amassamos,

¹⁷¹ M. et Odyke Nzewi. *A contemporary Study of the Musical Arts, informed by African Indigenous Knowledge Systems*, vol. 4: Illuminations, Reflections and Explorations, Pretoria, Centre for Indigenous Instrumental Music and Dance Practices of Africa: 2007, p.44.

¹⁷² No original : “ La répétition est partout présente, depuis les ornements les plus localisées à l'échelle du détail jusqu'aux structurations archétypales plus étendues, qui impliquent des recompositions.” (Agawu, 2020, p.451)

elaboramos, polimos, afinamos, tocamos no som e na sua vibração. E os problemas mais graves voltam ao seu grau zero: os adversários surpreendem-se que tal mixaria tenha conseguido tirá-los de si mesmos.¹⁷³ (Werewere-Liking, 1981, p. 22-23, trad.nossa)

Nesse fragmento, a palavra se encontra na origem do universo, na condução das consciências, no desenvolvimento artístico e filosófico daquele povo e, ainda, na resolução de problemas, atuando como uma força saudosa de tempos que antecedem o colonialismo. Assim, a ampliação de uma consciência anticolonial se expressa pelo uso da palavra-força vital daquele povo. Ela é capaz não só de recuperar, mas de reproduzir criativamente esse modelo ancestral na consciência e ações vibrantes de futuras gerações, expressão essa que não só conduz os questionamentos de Orfeu, como ainda evidencia o enraizamento dos elementos palavra-música-corpo traduzidos pela escrita de Werewere-Liking. Adiante, a relação daquele povo com a branquitude é destacada pelo viés da religião:

Como prenúncio desse lugar de sonho, a Morte Branca na terra instalou o seu modelo: Deus tinha trabalhado seis dias, tinha descansado o sétimo, e desde então o seu único trabalho consiste em receber os louvores, em exumar as orações daqueles que o “cortejam” o mais humilde possível, e para punir os outros... A Morte Branca havia trabalhado conquistando os negros e suas terras. Ela havia ganho seu status de semideus. Ela tinha descansado e agora só tinha que recompensar os cortesãos e punir os rebeldes. (...)

Mas ainda era normal: os fiéis de Deus devem cobrir-se de cinzas, encolher-se o máximo possível, torturar-se o corpo e o espírito para merecer as suas graças, não é verdade? A altura? Mas...cercar-se de bens materiais e ser servido por subordinados que respondiam a todos os desejos! Deus rodeia-se bem de todas estas riquezas... e ouve eternamente os sons suaves das trombetas, das flautas e das Aleluias! (...)

Outrora, dizia-me o meu pai, predominava o verbo «ser»: era preciso ser digno do seu clã, da sua tribo, orgulhar-se de si mesmo ou envergonhar-se dos seus atos. A mais alta ambição? ser um ancestral, ou seja, dominar o conhecimento suficiente para transmitir à tribo, poder protegê-la e permitir-lhe mais criatividade.¹⁷⁴ (Werewere-Liking, 1981, p. 34-35, trad.nossa)

¹⁷³ No original : “ Ses fils refusaient le chef et l’état d’esclave, se considérant tous comme nobles et responsables, rois de leurs consciences... Et “l’initiation de l’univers” basée sur la puissance de la parole, conduisait à la maîtrise du “mot-force” : poésie – philosophie – efficacité. Ce mot ôtait ou donnait la vie ; il devait résoudre tous les problèmes, guérir..., même les morsures de serpents ! Les historiens racontent le passé, interrogent le présent et imaginent l’avenir dans une gerbe de mots taillés comme des diamants. Et les populations impatientes s’abreuvent d’une émotion constamment renouvelée, puisée à la source même de leur créativité. Des “philosophes” démêlent des litiges : ils élèvent les compréhensions jusqu’à l’ultime conscience...Comment en serait-il autrement ? Ici, les mots changent totalement de sens à une nuance près dans l’intonation. Alors, on malaxe, on élabore, on polit, on figne, on joue sur le son et sa vibration. Et les plus graves problèmes reviennent à leur degré zéro : les adversaires s’étonnent qu’une telle broutille ait pu les mettre hors d’eux-mêmes. ”(Werewere-Liking, 1981, p. 22-23)

¹⁷⁴ No original : “Comme avant-goût de ce lieu de rêve, la Mort-Blanche sur terre installa son modèle : Dieu avait travaillé six jours, s’était reposé le septième, et depuis lors, son unique travail consiste à recevoir les louanges, à exhausser les prières de ceux qui le “courtisent” le plus humblement possible, et à punir les autres... La Mort-Blanche avait travaillé en conquérant les Nègres et leurs terres. Elle avait gagné son statut de demi-dieu. Elle s’était reposée et maintenant elle n’avait plus qu’à récompenser les courtisans et à punir les rebelles (...) Mais c’était

Nessa passagem, a morte é descrita como branca, vinculada ao sistema de opressão colonial. Os negros são submetidos a várias formas de dominação, seja física, moral ou intelectual, e é através da religião que Orfeu estabelece um ritmo destoante em relação a esse povo. Novamente, a música está presente, porém, quando atrelada ao cristianismo se torna símbolo de passividade. Há uma recepção cristã que aprisiona através do uso de louvores específicos, com sons intencionalmente suaves e instrumentos de sopro, nada estrondosos e muito distantes dos batuques vibrantes africanos. Ademais, toda essa redução do corpo e do espírito só pode ser superada através da recuperação do conhecimento e do uso da criatividade. Criatividade essa que também precisa recorrer ao subterfúgio da variação.

Sobre esse aspecto, Agawu (2020, p. 452) traz uma importante perspectiva em relação à tradição da música variada e como a chegada do cristianismo e a adoção de hinos em estrofes em várias partes do continente impactou significativamente o povo africano. Segundo o autor, foram grandes as consequências negativas, especialmente em sociedades tradicionais, em que a improvisação das estrofes permitia que os músicos explorassem diferentes recursos para dar vida a estruturas memorizadas. Por outro lado, ao considerarmos os hinos contemporâneos provenientes de comunidades eurocêntricas, é comum observarmos a imposição de estruturas, melodias e harmonias tonais bastante fixas. Os textos congelados desses hinos escritos contribuíram para restringir o exercício espontâneo do espírito de variação característico da música tradicional. Cantar versos diferentes na mesma melodia, domingo após domingo, não tem o mesmo efeito de impor uma restrição à variação. Como resultado, muitos fiéis tiveram que adotar uma abordagem menos espontânea ao cantar hinos na igreja.

Apesar do romance impresso não ser o espaço apropriado para empregar ou acessar possíveis improvisações, Werewere-Liking emprega em momentos distintos do texto, formas de repetição com variação. Por exemplo, depois de cogitar a possibilidade de descer às profundezas do rio para encontrar sua amada Nyango, Orfeu indaga a Ngué, o justiceiro, se ele a avistou. Contudo, Ngué questiona como poderia reconhecê-la e, mesmo que pudesse, por que deveria informar Orfeu:

encore normal : les fidèles de Dieu doivent se couvrir de cendres, s'amoindrir le plus possible, se torturer le corps et l'esprit pour mériter ses grâces, n'est-ce pas ? La hauteur ? Mais...s'entourer de biens matériels et être servi par des subalternes qui répondaient amen à tous les désirs ! Dieu s'entoure bien de toutes ces richesses... ; et il écoute éternellement les sons doux des trompettes, des flûtes, et des Alleluia !(...) Autrefois, me disait mon père, le verbe "être" prédominait : il fallait être digne de son clan, de sa tribu, être fier de soi ou être honteux de ses actes. L'ambition la plus haute ? être un ancêtre, c'est-à-dire maîtriser suffisamment de connaissance à transmettre à la tribu, pouvoir la protéger et lui permettre plus de créativité." (Werewere-Liking, 1981, p. 34-35)

(...) Pois os homens nunca separam as coisas.
Eu sou o carrinho de Ngué
Providência do viajante cansado
Eu o conduzo de acordo com sua escolha
Em direção ao seu equilíbrio
Em direção a sua própria justiça
Aqui termina o meu papel atribuído por Ngué
Ngué o Magnânimo
O Alto e o Baixo
Ngué a constante renovação...¹⁷⁵

(Werewere-Liking, 1981, p. 30, trad.nossa)

Nesse primeiro momento, são introduzidos os versos que remetem a Ngué: “Pois os homens nunca separam as coisas”, “Eu sou o carrinho de Ngué”, “Ngué o Magnânimo”, “O Alto e o Baixo”, “Ngué a constante renovação”. Então, após uma digressão em que ele recorda o encontro inicial com Nyango e a experiência do amor, um sentimento desconhecido por muitos de seus companheiros, devido à apatia generalizada que dominava intensamente o movimento interno de seus corpos, os versos são retomados, porém com modificações: “(...)Pois a minha justiça não é cega/ É o olhar aberto de Ngué/ Ngué o Magnânimo, /O Deus dos mortos/ O Alto e o Baixo/ Ngué a constante renovação...”¹⁷⁶ (Werewere-Liking, 1981, p. 38, trad.nossa). Nesse exemplo, a repetição com variação apenas pode ser constatada se observada dentro da continuidade do texto. Entretanto, a autora também emprega esse modelo em sentenças fora da canção: “A morrer por morrer surdo, a morrer por morrer pra valer, a gente escolhe fazer barulho e a gente cantava” e dentro da canção: “É preciso separar/É preciso nos separar/ A gente se entende muito, / A gente não se entende mais”¹⁷⁷ (Id., 1981, p. 32, trad.nossa).

Vale lembrar que a musicalidade de Orfeu grego é quase inerente ao seu personagem que, além de músico e poeta, também era filho de Apolo, considerado, entre outros, deus do sol, da poesia e da música; e da musa Calíope, musa da poesia épica. Enquanto com o Orfeu grego a musicalidade está presente no campo da realidade, com Orfeu Dafrik há um resgate expresso no campo onírico, um prospecto para seus desejos íntimos de mudança efetiva:

¹⁷⁵ No original : “Car les hommes ne font jamais la part des choses. /Je suis le chariot de Ngué /Providence du voyageur fatigué /Je le conduis d’après son choix /Vers son équilibre /Vers sa propre justice /Là s’arrête mon rôle assigné par Ngué /Ngué le Magnanime /Le Haut et le Bas /Ngué le constant renouvellement...” (Werewere-Liking, 1981, p. 30)

¹⁷⁶ No original : “Car ma justice n’est pas aveugle /Elle est le regard ouvert de Ngué /Ngué le Magnanime, /Le dieu des morts /Le Haut et le Bas /Ngué, le constant renouvellement...” (Werewere-Liking, 1981, p. 38)

¹⁷⁷ No original : “ À mourir pour mourir sourd, à mourir pour mourir pour de bon, on choisit de faire du bruit, et on chantait : /Il faut séparer /Il faut nous séparer /On s’entend trop, /On ne s’entend plus...” (Werewere-Liking, 1981, p. 32)

Era verdade que eu não sabia em que consistia o famoso humanismo que o negro deveria ter trazido ao mundo; as iniciações? Elas estavam por toda parte. As nossas, nós as abandonamos. Aquelas que sobreviveram não foram readaptadas. As máscaras foram copiadas aos milhares e vendidas em leilões. Os antepassados e os deuses foram esquecidos; converteram-se ao Islão e ao Cristianismo. Uma certa ideia das relações humanas, de família, talvez? Bem, nós mesmos estávamos a renegando, espezinhando-a. O que mais, bom deus? Ritmo? Bem, se fosse só isso, eu me lamentava, sem encontrar uma saída.¹⁷⁸ (Werewere-Liking, 1981, p. 42, trad.nossa)

O universo onírico de Orfeu revela um anseio profundo de materialização na realidade. Mais uma vez, suas indagações se manifestam em busca de resgatar a herança ancestral através da tradição; da iniciação; dos símbolos da sua cultura que foram roubados e vendidos, como as máscaras; dos deuses e antepassados; da família; e, por fim, do único elemento que parece ao seu alcance, sem absoluta certeza, o ritmo.

Assim, as evocações através do texto revelam um dispositivo de repetição com variação em aproveitar o ensejo de mostrar que os traços culturais marcantes da memória daquele povo precedem as violências do colonialismo e não foram totalmente apagados ao ponto de não poderem ser redesenhados. No fim, Orfeu acorda, se depara com Nyango e escreve em um papel um texto juntamente com ela que contém as lições que deveriam ser aprendidas com o uso de referências simbólicas recusando a imposição de dogmas e afirmando que comeriam do fruto, ao invés de apenas escutar sobre sua descrição.

Dado o percurso do capítulo em torno da musicalidade presente na língua bassa, na referência da autora e na produção do romance com dispositivos de repetição e variação em uma época em que o teatro-ritual ainda fazia parte do objetivo principal enquanto estética, o próximo capítulo buscará compreender o ritmo dentro da obra da autora quando a estética do teatro-ritual se torna um diálogo e não um modelo que ela gostaria de reproduzir criativamente.

3.2 O ritmo entra no corpo

*Deixa a chuva que derruba o céu lavar
Lava a carne que ainda tem no osso
Sinto o osso antes dele se quebrar*

¹⁷⁸ No original : “ C’était vrai que je ne savais pas en quoi il consistait e fameux humanisme que le nègre était censé avoir apporté au monde ; les initiations ? il y en avait partout. Les nôtres, on les avait abandonnés. Celles qui avaient survécu n’avaient pas été réadaptées. Les masques avaient été recopiés par milliers et vendu aux enchères. Les ancêtres et les dieux avaient été oubliés ; on s’était converti à l’Islam et au Christianisme. Une certaine idée des relations humaines, de famille, peut-être ? Eh bien, nous étions en train de la renier nous-mêmes, de la fouler aux pieds. Quoi d’autre, bon dieu ?Le rythme ? Eh bien, si ce n’était que ça, me lamentais-je, sans trouver d’issue.”(Werewere-Liking, 1981, p. 42)

Em 1991, Werewere-Liking escreve a peça *A Viúva Diyilèm (Dilema)*¹⁸⁰, em 1994, a peça é traduzida para o inglês por Judith Miller com o título *The Widow Dylemma* e aparece na antologia¹⁸¹ nova-iorquina de peças escritas por mulheres pela Ubu Repertory Theater Publications. Já em 2003, é feita sua tradução e publicação em uma versão bilíngue em italiano e francês chamada *O Falar-Cantar*¹⁸² que inclui também a peça a *Criança Mbéné*¹⁸³ e, em 2012, há a publicação pelas Edições Balafons Abidjan de *O Falar-Cantar 5*, com cinco peças da autora: *A Viúva Diyilèm (Dilema)*, 1991; *Herói da água*, 1993; *Alguma coisa África*, 1995; *A Criança Mbéné*, 1996 ; e *A chibata do diabo*, reescrita por Bomou Mamadou 1997¹⁸⁴. Tal como se pode constatar, *A Viúva Diyilèm (Dilema)* foi uma peça de grande reverberação com publicações que se espalharam em diferentes países e línguas.

Em relação a sua trama, ela apresenta a voz da viúva Londé que precisa lidar com a morte recente de seu marido, expresso na peça apenas como uma *voz off*. A narrativa é marcada pela acusação do marido de que a viúva teria diversos amantes e o teria infectado com o vírus HIV, quando na verdade ele próprio contraiu a doença por suas traições.

Em 2022, foi publicado o artigo de minha autoria *Do dialogismo à estética polifônica nas didascálias do teatro ritual de Werewere-Liking Gnepo*¹⁸⁵ pela revista de estudos do discurso *Bakhtiniana* e, para o aprofundamento das análises deste capítulo, será necessário subdividi-lo em dois compassos. O primeiro, fará um breve resgate das ideias propostas no artigo e dará continuidade metodológica e teórica aos primeiros questionamentos levantados em 2022, com *3.2.1 O ritmo da vida deixa fragmentos melódicos*. Quanto ao segundo, virá de

¹⁷⁹ Canção *Dança* interpretada por Elza Soares e Romulo Froés. Álbum *A mulher do fim do mundo*, 2015. Ficha Técnica: /Kiko Dinucci – Guitarra; Rodrigo Campos - Guitarra; Marcelo Cabral - Baixo e Baixo Synth; Felipe Roseno – Percussões; Guilherme Kastrup – Bateria / Arranjo: Kiko, Rodrigo, Cabral, Roseno e Kastrup.

¹⁸⁰ Título Original : *La Veuve Diyilèm (Dilemme)*.

¹⁸¹ Conde, Maryse et al. *Plays by women*. Book two, An International Anthology. New York: Ubu Repertory Theater Publications, 1994.

¹⁸² Título Original : “Le Parler-Chanter.”

¹⁸³ Título Original : “L’enfant Mbéné.”

¹⁸⁴ Títulos originais : “La Veuve Diyilem (Dilemme)”, 1991; “Héros d’eau”, 1993; “Quelque chose Afrique”, 1995; “L’Enfant Mbéné”, 1996 ; “La Queue du Diable”, reescrita por Bomou Mamadou, em 1997.

¹⁸⁵ Henrique Vieira Lourenço, T. *Do dialogismo à estética polifônica nas didascálias do teatro ritual de Werewere-Liking Gnepo*. *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso, [S. l.], v. 17, n. 3, p. Port. 105–128 / Eng. 117, 2022. DOI: 10.1590/2176-4573p55416. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/55416>. Acesso em: 26 nov. 2023.

encontro às escolhas e explorações epistêmicas propostas por este estudo, com 3.2.2 *A viúva reaprende a dançar*. Nos dois momentos, o ritmo estará em foco.

3.2.1 *O ritmo da vida deixa fragmentos melódicos*

Como referencio no artigo mencionado (Henrique Vieira Lourenço, 2022, p. 107-109), na introdução da peça *A viúva Diyilèm (Dilema)* (2003, p.30), Werewere-Liking explica que passou por um momento de transição em 1985, juntamente com seu grupo teatral Ki-Yi. Anteriormente, somente aquilo expressado em improvisações era encenado. Na época, era primordial essa abordagem, pois ela gostaria de transmitir as discussões, problemas da vida cotidiana, mentalidades e visões políticas do grupo. Dessa maneira, ela "entrelaçava essas palavras e pensamentos experimentados às suas próprias divagações por uma série pessoal de improvisações verbais"¹⁸⁶ (Werewere-Liking, 2003, p.30). Já os atores selecionavam os escritos que mais lhe interessavam para interpretá-los. Contudo, esse aglomerado de escolhas acabava por compartilhar momentos do grupo “quase-íntimos” em vez de desenvolver mais profundamente o texto em si.

Em contrapartida, quando a autora decide publicar os textos eles já não eram exclusivamente do grupo teatral Ki-Yi Mbock, mas ainda iriam presenciar suas esperanças e incertezas, perguntas e respostas, paixões e lutas. Dessa vez a autora teria mais controle sobre o resultado de sua escrita, pois o objetivo seria a publicação desses textos. Durante esse processo, algo inovador surgiu: suas didascálias, comentários e indicações cênicas destinados aos atores ganharam um protagonismo tão grande que se transformaram no personagem *Metteur en scène* ou M.S., termo em francês para diretor. Um personagem materializado em cena e em diferentes textos com suas subjetividades, mesmo que sua atribuição original tenha sido a de rubrica.

Na peça, o personagem que traz em suas réplicas a função de didascálias não age somente para guiar o ator em cena, mas também desenvolve “uma narrativa completa com a voz de autores e personagens dialógicos que compõem múltiplas vozes e consciências polifônicas.” (Henrique Vieira Lourenço, 2022, p. 109). Outro ponto a ser remarcado é que polifonia é um conceito provindo da música. De acordo com Roman (1992 *apud* Henrique Vieira Lourenço, 2022, p. 115), ele se originou durante a Idade Média. Os primeiros registros

¹⁸⁶ No original: “Je soumettais alors tout cet entrelacement de mots et de pensées à mes propres divagations par une série personnelle d’improvisations verbales” (Werewere-Liking, 2003, p. 30)

de uma polifonia de duas vozes remontam ao século IX, em que cada voz possui uma independência rítmica e a segunda voz responde a cada nota do cantochão com movimentos variados, contrários e oblíquos.

Nessa primeira análise, um dos apontamentos levantados é que essa polifonia também estaria presente na tradição bassa na qual a autora havia sido inserida, com constante diálogo polifônico entre instrumentos e vozes guiando os diversos rituais, estabelecendo tons, ritmos e entrelaçando significados. No que diz respeito à polifonia, no decorrer da peça, a didascália se desvencilha cada vez mais de sua função original como elemento narrativo de indicação cênica para ter sua própria voz personificada, repleta de valores provenientes da sociedade em que está inserida:

Infelizmente, hoje, Londè, no seu país como no meu, a TV não foi feita para distrair, mas para entorpecer. E seu espírito sobrecarregado transforma cada imagem em um monstro. Dormir é a solução: durma... salve-se! Deus! Salvemos de anúncios alucinantes(...) ¹⁸⁷!(Werewere-Liking, 2003, p.62, trad. nossa).

Ainda de acordo com o artigo (Henrique Vieira Lourenço, 2022, p. 115), nesse trecho, “a didascália se inclui no tempo da narrativa e da vivência na Costa do Marfim, afirmando-se como personagem carregada de história. O uso de pronomes como "meu, nos" demonstra a multiplicidade de sua função.” E, ao longo da peça, outros exemplos são despontados.

Outro aspecto é que, com relação ao personagem M.S., essa referência musical também aparece evidente em forma de orquestrações direcionadas à Londé como, por exemplo, sua escolha lexical: “Uma bebida, uma dose! Outra, e ainda outra, em cadência! Ao ritmo de sua queda, sua descida ao inferno” ¹⁸⁸(Werewere-Liking, 2003, p. 62, trad. nossa). Um personagem maestro das movimentações, visões e vozes de Londé.

Teoricamente, as análises se aprofundaram substancialmente no conceito de polifonia em obras literárias desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2008), filósofo e pensador russo, teórico da cultura europeia e das artes, pensando principalmente em sua visão que abrange a vontade

¹⁸⁷ No original: “Hélas, aujourd’hui Londè, dans tons pays comme dans le mien, la télé n’est pas faite pour distraire, mais pour abrutir. Et ton esprit surmené transforme chaque image en monstre. Dormir, c’est la solution : dors...Sauve-toi ! Dieu ! Sauvez-nous des pubs hallucinantes, des présentatrices aux petites têtes improbables émergeant de monceaux de pagnes comme par magie !” (Werewere-Liking, 2003, p.62).

¹⁸⁸ No original: “Un verre, un coup! Un autre, et un autre encore, en cadence! Au rythme de ta chute, de ta descente en enfer”(Werewere-Liking, 2003, p.62).

artística da polifonia enquanto uma vontade de combinação de várias vontades, uma vontade de fazer acontecer.

Dentre as considerações finais, foi pensado que o teatro de Werewere-Liking demonstra uma versatilidade desde as fases iniciais, estimulando a sensibilidade e a criatividade daqueles que se envolvem no projeto. O ator, ao deparar com a multiplicidade de questões no texto e na cena que despertam e revelam sua subjetividade, também se torna parte integrante do projeto criativo, renovando a cada interpretação em um ciclo de reinvenções ou uma espécie de transbordamento do texto.

A partir disso, pode-se pensar sobre o conceito de transbordamento do registro com Sarrazac (2017, p. 93). O autor fala sobre a necessária compressão do tempo de toda uma vida, que normalmente deveria se encaixar no registro dramático, mas que, no entanto, por vezes, principalmente no drama moderno, irá se desviar em múltiplos processos. Um desses seria o conceito de cena sem fim. Para ele, a cena sem fim seria a dramaturgia do fragmento, que condensaria ao extremo, tomaria a parte pelo todo, não teria começo, nem meio, nem fim. Ou seja, uma sinédoque que possibilitaria a emancipação da norma estabelecida por dramas tidos como universais por culturas eurocentradas.

Daí o transbordamento do registro, segundo Sarrazac (2017, p. 96), quando a cena é sem fim, significa que ela o será nos dois sentidos. Há o final aberto, mas também há a possibilidade de recomeço. Como exemplo, o autor traz a peça de August Strindberg, *O Pelicano* (1907). Nela, temos um marido que volta para perseguir sua mulher, ou um universo familiar que, ao mesmo tempo que desaba pelo evento da morte do pai, também é pela morte que há o acesso à verdade e a chance de redenção do passado. Nessa dimensão, *A Viúva Diyilèm* (2003) também se inscreve como cena sem fim. Quando o marido morto reaparece para sua viúva através da voz *off*, há uma irresolução repetitiva e retrospectiva da cena doméstica. Além do mais, somente pelo retorno pós-morte que a viúva e o público têm o acesso à verdade.

Assim, a inscrição da peça de Werewere-Liking enquanto cena sem fim instiga a hipótese de que a música também participa das irresoluções provocadas pela cena. Nesse sentido, Sarrazac (2017, p. 97) cita *A Música* (1965) e, principalmente, *A Música Segunda* (1985) de Marguerite Duras. A segunda, que foi uma distensão da primeira, se distingue essencialmente pelo fato da autora ter escrito o texto enquanto ainda montava e ensaiava a peça. Para Sarrazac (2017, p. 97), “nessa obra, a autora expande ao máximo os limites da cena sem fim: do lado do nascimento do amor; do lado da morte”. Além disso:

A inversão do processo dramático é tão clara que traz para o final da peça uma irresolução – a música – das referências temporais das duas personagens. “Ele: O que passa? / Ela: quando? /Ele: Agora. O começo ou o fim? / Ela: Quem sabe?” E é com esse traço na contramão de toda ação dramática tradicional que se inscreve *A Música Segunda*, com retomada e prolongamento mais tarde na noite de *A Música*. (Sarrazac, 2017, p. 98)

Na análise de Sarrazac, a música marca o tempo prolongado e em movimento retrospectivo/repetitivo da cena doméstica e, conseqüentemente, demonstra como essa movimentação não pode ser interrompida. Com *A Viúva Diyilèm (2003)*, a cena sem fim existe pela confrontação do personagem Londé frente à morte de seu marido que, em vez de finalizar a cena doméstica e interromper o círculo de violências, traz à tona diversas irresoluções para a esposa. No primeiro momento em que isso acontece, antes da inserção da leitura da carta que o marido deixa para a esposa com várias acusações de traições, há um prenúncio musical que distingue a cena:

A Apresentadora: Depois dessas palavras muito reconfortantes, nossa imperatriz da canção, a sublime Nzékéba Koné vai apaziguar nossas últimas ansiedades com sua voz doce, e especialmente com sua canção mais famosa *Anaé* que lembra a importância da maternidade ...

M.S.: Na sua televisão, as imagens dançam para você Londé, e você flutua entre o sono e a vigília: enquanto os sons são duplicados, a cantora canta seu "tubo" pressionando sua "mensagem" de suas famosas mímicas que você tanto odeia e que a transformam sem surpreendê-la em jumento, em pelúcia coberta de bugigangas que por sua vez se metamorfoseiam em uma cobra, e pula sobre você na cova. De repente você acorda gritando, de nojo e de medo... Você não aguenta mais (...) (Werewere-Liking, 2003, pg.48, trad. nossa)¹⁸⁹

Nesse trecho, a música poderia ter sido colocada pela apresentadora sem traduzir qualquer tipo de conflito intrapsíquico. Entretanto, isso não acontece. A música, mesmo aparecendo na televisão, vem para “apaziguar nossas últimas ansiedades”. E é a partir dessa canção que a narração de M.S sobre o personagem Londé acessa fisicamente os conflitos íntimos do personagem. Assim, o ininterrupto estado de irresolução entre o casal é também desenhado com interferências musicais.

¹⁸⁹ No original: La Présentatrice: Après ces paroles bien réconfortantes, notre impératrice de la chanson, la sublime Nzékéba Koné va apaiser nos ultimes angoisses de sa voix de miel, et surtout de son titre phare Anaé qui rappelle l'importance de la maternité... M.S. : Sur ton téléviseur, les images dansent pour toi Londé, et tu vogues entre le sommeil et l'état de veille : pendant que les sons se dédoublent, la chanteuse son “ tube “en appuyant sur son “ message “de ses célèbres mimiques que tu détestes tant et qui la transforment sans t'étonner en jument, en peluche recouverte de bréloques qui se métamorphosent à leur tour en serpents, et te sautent à la gorge. Dans un sursaut, tu te réveilles en criant, de dégoût et de peur ... Tu n'en peux plus (...) (Werewere-Liking, 2003, pg.48)

Posteriormente, durante a leitura dessa carta, que se torna um diálogo entre o marido em voz *off* e Londè, o marido dilema insiste em condená-la por traições que ela não cometeu e em acusá-la de ter sido contaminada por um vírus que poderia ser passado para os filhos. Como resposta, ela reclama da repetição das discussões entre eles e como ele, mesmo após de morto, permanece na desconfiança.

Esse é o momento do começo da compreensão da verdade, ela ainda não sabe o que fazer e, por isso, decide por apenas tomar uma bebida. Nesse instante, M.S. volta a interagir, colocando em paralelo um universo musical que acompanha as ações de Londè: “M.S. : Uma bebida, uma dose ! Outra, e ainda outra, em cadência! Ao ritmo de sua queda, da sua descida ao inferno.”¹⁹⁰ (Werewere-Liking, 2003, pg. 62, trad. nossa). Esse trecho, marcado por um léxico musical, faz toda a movimentação da cena constituir uma audição não unicamente prolongada do ato de beber frente à situação em que Londè se encontrava, mas também é evocada com marcos rítmicos para serem apreciados auditivamente.

Segundo Bohumil Med (1996, p.11), professor aposentado da Universidade de Brasília e trompista tcheco, o ritmo é a “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia”. O ritmo é caracterizado pela organização da música em pulsos repetidos e sistemáticos dentro de um compasso. Esses pulsos, também conhecidos como batidas, possuem uma velocidade específica, também chamada de tempo. Já a cadência seria um termo musical que indica o efeito harmônico em uma sequência de acordes, um desenho melódico na sucessão das notas. Na réplica de M.S. não é possível afirmar que possuímos uma cadência em termos melódicos, pois ela foi projetada para a fala. Entretanto, exatamente por isso, é possível observar essa construção harmônica através do ritmo das palavras em francês e da escolha vocálica que movimenta a boca em um mesmo andamento.

Em francês, temos a separação em dois intervalos. O primeiro, aparece com cinco ensejos separados: “ Un verre, (1) un coup! (2) Un autre,(3) et un autre encore, (4) en cadence !(5)”. Já o segundo, acompanha o primeiro, mas dessa vez os cinco tempos estão unidos em duas orações: “Au (1) rythme (2) de (3) ta (4) chute,(5) de (1) ta (2) descente (3) en (4) enfer.(5)”. Com esse desenho rítmico, a fala ritmada e musicalizada carrega a repetição que tanto incomoda Londè e, nas duas últimas orações, condensa o incômodo em um tempo mais curto de verbalização.

¹⁹⁰ No original: “M.S.: Un verre, un coup ! Un autre, et un autre encore, en cadence ! Au rythme de ta chute, de ta descente en enfer.”(Werewere-Liking, 2003, pg. 62)

Por fim, Londè que está prestes a desvendar a verdade, se questiona sobre a função do casamento e como os casados se tornam marionetes da tradição, M.S. então responde:

M.S.: Essa música fica muito pesada, essa atmosfera muito carcerária e você evolui nela cada vez mais como um zumbi! Não afunde, se segure! Olha, você está pisando em alguma coisa ... A carta! A carta tantas vezes lida e relida e, no entanto, desconhecida, incompreendida ... Como pôde ter se perdido tanto? Só equívocos, só injustiça!!!¹⁹¹ (Werewere-Liking, 2003, pág. 80, trad. nossa)

Em resposta, mais uma vez M.S. traz a presença musical que se associa à atmosfera do personagem Londé. Assim como na análise de Sarrazac (2017), a música ou a musicalidade presente na palavra marca o tempo prolongado e denso que a esposa já não suporta mais. Há, assim, um acúmulo do movimento retrospectivo/repetitivo da cena doméstica e também harmônico no acompanhamento dos elementos musicais que demonstram como essa movimentação de cena sem fim dificilmente alcança a sua interrupção.

Apesar de ter sido escrita em um período que a autora optou por não seguir dentro da estética do teatro-ritual, essa peça ainda possui resquícios da configuração presente na tradição ritualística bassa, com as canções épicas em que o coro se pronuncia ou se silencia de acordo a situação-problema apresentada.

Nas canções épicas, temos o personagem Ngo Owona Kounou que sofre violências de seu marido. Nesse contexto, o coro permanece imponente e silencioso, mas quando a violência aparentemente acaba, ele se impõe onisciente: “Que as gerações passem, / Ou que as gerações morram, / A guerra das rosas sempre permanecerá / Uma guerra eterna. ” (Mbeng, 2007, p.107)¹⁹². Por essa razão, a cena sem fim parece carregar variações ínfimas entre um texto moderno e outro secular, quando há a revelação do uso da musicalidade que acompanha as irresoluções das cenas.

Um fato importante a ser considerado na recuperação dessa primeira análise é que, na escrita do artigo pautado em Bakhtin e também em seu desdobramento através do aprofundamento com Sarrazac, todo esse abarcamento teórico é eurocentrado. Minha principal preocupação na escrita do artigo era de abrir o campo de pesquisa e apreciação para uma escritora camaronesa pouco conhecida e, para tanto, usei de lentes eurocêntricas renomadas

¹⁹¹ No original: “ M.S.: Cette musique devient trop lourde, cette ambiance trop carcérale et tu y évolues de plus en plus comme un zombi ! Ne sombre pas, accroche-toi ! Regarde, tu marches sur quelque chose... la lettre ! La lettre lue et relue tant de fois, et cependant inconnue, incomprise... Comment avez-vous pu vous rater tant ? Que d'équivoques, que d'injustesse !!! ”(Werewere-Liking, 2003, pág. 80)

¹⁹² No original : “ **Le chœur** / Que les générations passent, / Ou que les générations meurent, / La guerre des roses restera toujours / Une guerre éternelle.” (MBENG, 2007, p. 107)

dentro da academia como Artaud, Bakhtin, Sarrazac, Roubine e Zumthor, para servirem de bases já cristalizadas hegemonicamente em um espaço ainda muito eurocêntrico.

Agora, com a abertura facilitada deste estudo, trago uma oportunidade para quem se dedica a esta leitura acessar o mesmo texto e permanecer seu olhar voltado para o ritmo. Entretanto, dessa vez, será possível abrir a discussão com lentes teóricas afrocentradas e poder se aproximar do olhar dos nascidos sob o solo africano.

3.2.2 A viúva reaprende a dançar

Nas diferentes etapas de análise deste estudo, seja em expressa repetição/variação, referência simbólica ou literal, o ritmo parece ser um fio de liga e condução em diferentes momentos da produção artística de Werewere-Liking, das Canções Épicas e dos rituais do povo Bassa. Quanto ao enfoque nesse constituinte da musicalidade africana, Léopold Sédar Senghor, ex-presidente e escritor senegalês, afirma que “Essa força ordenadora que faz o estilo negro é o ritmo. É a coisa mais sensível e menos material. É o elemento vital por excelência.”¹⁹³ (Senghor, 1977, p.35, trad.nossa)

Para o autor, é o ritmo a primeira condição e o signo da arte, assim como a respiração se faz essencial para a vida, “a respiração que se apressa ou desacelera, torna-se regular ou espasmódica, seguindo a tensão do ser, o grau e a qualidade da emoção.”¹⁹⁴ O ritmo é, dessa forma, vivo e livre.

Pois reprise não é redita, nem repetição. O tema é retomado em outro lugar, em outro plano, em outra combinação, em uma variação; e dá outra entonação, outro timbre, outra acentuação. E o efeito do conjunto é intensificado, não sem nuances. É assim que o ritmo age sobre o que há de menos intelectual em nós, despoticamente, para nos fazer penetrar na espiritualidade do objeto; e essa atitude de abandono que é nossa é ela mesma rítmica.¹⁹⁵ (Senghor, 1977, p.35, trad.nossa)

¹⁹³ No original : “Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le rythme. C’est la chose la plus sensible la moins matérielle. C’est l’élément vital par excellence.”(Senghor, 1977, p.35)

¹⁹⁴ No original : “ la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l’être, le degré et la qualité de l’émotion.”(Senghor, 1977, p.35)

¹⁹⁵ No original : “Car reprise n’est pas redite, ni répétition. Le thème est repris à une autre place, sur un autre plan, dans une autre combinaison, dans une variation ; et il donne une autre intonation, un autre timbre, un autre accent. Et l’effet d’ensemble en est intensifié, non sans nuances. C’est ainsi que le rythme agit sur ce qu’il y a de moins intellectuel en nous, despotiquement, pour nous faire pénétrer dans la spiritualité de l’objet ; et cette attitude d’abandon qui est nôtre est elle-même rythmique.”(Senghor, 1977, p.35)

Apesar de não exercer sua atividade enquanto teórico da música africana, Senghor consegue transpor com maestria o funcionamento da variação dentro da repetição na cultura africana. Além disso, há a compreensão de que a variação não é uma característica excepcional de uma única cultura, mas sim o uso singular da acentuação e do efeito do conjunto que permite distinguir a expressão africana de outras expressões musicais.

É pertinente notar que, para o autor, o ritmo faz apelo e aciona um conhecimento menos intelectual em nós. Com base nas nossas investigações até o momento e o forte vínculo entre os diferentes elementos musicais e os rituais, conjeturo que esse saber, que não é mediado pelo intelecto e é capaz de penetrar na espiritualidade do objeto, seja um saber corporal. Portanto, a relação entre ritmo e o corpo do personagem Londè de Werewere-Liking será nosso principal eixo neste subcapítulo.

Como ponto de partida, novamente, buscaremos na fonte da língua bassa para compreender o conceito de ritmo a partir dessa origem em específico. Em bassa, segundo o dicionário de tradução francês-bassa e bassa-francês do autor Bellnoun-Momha (2008), a palavra ritmo aparece composta por *ngim ntuk*. Cujo *ngim* significaria alguns e *ntuk*, jogo. Se pensarmos em termos musicais, o jogador e seu jogo seria o equivalente ao instrumentista e a utilização dos recursos físicos de seu instrumento. Ou ainda, dentro da perspectiva de Senghor (1977), o jogo seria exatamente as diferentes combinações com o tema, as entonações e as variações que o ritmo proporciona em manifestações musicais.

Efetivamente, a definição de ritmo em bassa como “alguns jogos” abre indagações acerca da multiplicidade de usos que ela poderia ser empregada. Por isso, busquei a definição de um segundo dicionário da língua bassa, *Dicionário bassa-francês-inglês-alemão*¹⁹⁶, pelo ex professor doutor camaronês de línguas da Universidade de Iaundê, Pierre Emmanuel Njock (2019). Nele, a palavra *ntuk* aparece como: jogo; dança; um personagem: um papel numa peça de teatro ou na vida cotidiana; um divertimento: uma distração, um entretenimento; uma atração: um jogo colocado à disposição do público; um jogo: uma prova desportiva disputada entre dois adversários ou dois equipamentos, um esporte.

Logo, na visão bassa a palavra ritmo em si é atrelada ao movimento, tanto no jogo musical, quanto na dança, na peça teatral, na vida cotidiana, nos esportes; o ritmo é o que move ou é o próprio mover-se. Nesse sentido, logo na primeira réplica da peça e do personagem M.S. ele conduz o movimento de Londè na cena:

¹⁹⁶ Título original : “ Dictionnaire bàsaa-français-anglais-allemand.”(2019)

M.S.: Após nove meses de ausência, você finalmente está em casa, Londé! Você fechou a porta, como se temesse uma visita prematura, uma irrupção improvisada! Você joga sua mala de viagem em um canto. E agora você está livre, sozinha! O que você vai fazer? Você olha ao redor do espaço um tanto prisional de sua sala de estar “nova e rica”; você se espanta por ter esquecido certos detalhes tão importantes não faz muito tempo: a TV de tela grande no meio da sala e nela, a foto de seu falecido marido, de quem acaba de sair de nove meses de viuvez de forma tradicional! Você caminha para frente, olha para o retrato por um momento e o vira, sussurrando:

Londé: Agora não, ainda não, eu te suplico!¹⁹⁷

(Werewere-Liking, 2003, p.42, trad. nossa)

Nessa citação, a palavra dirigente de M.S. atua nas ações de Londé tanto no passado com “você fechou a porta”, como no presente com “você joga sua mala”, quanto futuras com a indagação “O que você vai fazer?”. M.S. é, assim, líder das movimentações nas diferentes instâncias do tempo. Pensar ritmo e movimento nas obras de Werewere-Liking remonta ao ensinamento citado anteriormente da filosofia *Kindack Nding Kél Bè Ngo Éng* seguida pelo vilarejo Ki-Yi. Uma das leis simples que regem o corpo é exatamente a lei do movimento – inércia, com o ritmo e as posturas.

Segundo a autora (Werewere-Liking, 2013, p.102), a fonte do movimento está na inércia. O corpo precisa tanto da inércia para se colocar em movimento, quanto do movimento para se pôr em inércia. Essas duas forças são igualmente destrutíveis e cabe àqueles que seguem aos ensinamentos do grupo Ki-Yi aprenderem a usá-las de forma harmoniosa, tomar consciência e “detectar os ritmos ascendentes e descendentes”. Como exemplo, no trecho a seguir, a árvore sai de sua inércia e atinge sua divindade através do movimento:

¹⁹⁷ No original : M.S.: “Après neuf mois d’absence, tu te retrouves enfin chez toi, Londé! Tu as fermé la porte, comme si tu avais peur d’une visite inopportune, d’une irruption impromptue! Tu jettes ton sac de voyage dans un coin. Et maintenant, te voici libre, seule! Que vas-tu faire? Tu parcours du regard l’espace un peu carcéral de ton salon ‘nouveau riche’ ; tu es ébahie d’avoir oublié certains détails qui comptaient tant il n’y a pas si longtemps: le téléviseur grand écran en plein milieu de la pièce et dessus, la photo de ton défunt mari dont tu sors de neuf mois de veuvage à la manière traditionnelle! Tu avances, regardes le portrait un instant et tu le retournes en murmurant: Londé: Pas maintenant, pas encore, je t’en supplie!”(Werewere-Liking, 2003, p.42).

Figura 8 – Fragmento da peça *Árvore Deus*



Fonte: *Arbre dieu live (elevation) ultime chapitre by Werewere Liking- VillageKiYi, 2016*

A *Árvore Deus*¹⁹⁸ foi uma peça realizada por Werewere-Liking em conjunto com o vilarejo Ki-Yi e apresentada em Abidjan, em 2016. No minuto 02:30, temos a clara passagem da estagnação e resistência da árvore, para sua movimentação que acompanha seu novo estágio divino em simetria com a cinesia dos outros personagens e da música em seus traços ritualísticos próximos das cerimônias tradicionais em reverência a zangbeto.¹⁹⁹

De acordo com Werewere-Liking (2013, p. 102), a inércia expressa pelo corpo é, diferentemente do conceito da física²⁰⁰, um ponto de parada absoluta ou de compressão de energia nas emoções ou qualquer outro ponto da estrela que representa o corpo humano iniciado. Sua manifestação se dá pelo não querer, não fazer, não agir que, em certos momentos podem ser negativos, mas, em outros, seria uma aliada para o repouso do corpo e uma fonte de concentração. Aliás, essa estagnação é pensada além do ser iniciado, podendo ser aplicada também em contextos turbulentos sociais, nos quais a harmonia de um povo pode depender da capacidade de não agir, não provocar guerra e se apaziguar pela inércia. Nos ensinamentos propostos ao grupo Ki-Yi temos um exercício para essa prática desenvolvido por Werewere-Liking:

- Detecte as manifestações de inércia no comportamento diário e na sua vida em geral.
- Analise o impacto negativo da inércia na história e tradições africanas.

¹⁹⁸ Título Original :“L’Arbre Dieu. ”

¹⁹⁹ Zangbetos são reverenciados principalmente na Nigéria, no Benin e no Togo e são conhecidos como "Guardiões da Noite" ou "Policiais Vodou no Benin", eles são espíritos que costumam dançar vestidos com seu traje tradicional feito de folhas de palmeira (ráfia), sem incorporação em humanos. A sua vestimenta externa é confeccionada com folhas de palmeira dispostas em camadas e revestida por cima com um tipo de chapéu. (Okunola e Ojo, 2013,p.200-202)

²⁰⁰ A primeira lei de Newton estabelece que qualquer objeto permanece em repouso ou em movimento constante em linha reta, a menos que seja obrigado a mudar seu estado por forças externas. “Pois um corpo persevera em cada novo estado [de movimento] somente pela força de inércia” (Newton, 1999, p. 405)

- Detecte-a nos comportamentos sociais da África atual.
- Em seguida, descubra os aspectos positivos da inércia nas tradições africanas, suas adaptações filosóficas ao que se chamou “a eterna resistência africana” e que permitiu a sobrevivência de povos negros no mundo, apesar de todos os genocídios e todas as espécies de opressões.
- Proponha alguns usos extravagantes da inércia hoje em dia no combate puro para concretizar o seu sonho de uma nova África.
- Alterne o movimento vívido e sua suspensão pela imposição súbita da inércia em seu trabalho pessoal de preparação de seu solo de dança.²⁰¹
(Werewere-Liking, 2013, p.104, trad.nossa)

Através dos imperativos do exercício, pode-se depreender que a base de sustentação no trabalho da inércia-movimento não foi vinculada ao nascimento do vilarejo Ki-Yi, mas sim a uma demanda que se estabeleceu ao longo do tempo, baseada em eventos e circunstâncias passadas, certamente influenciada por fatores sociais, políticos, econômicos e culturais entre o período pré-colonial e colonial. Assim, ritmo, dança e movimento estão intrinsicamente conectados em um processo de ensinamento dessa “eterna resistência africana”.

Nesse contexto, o ritmo conduzido por M.S. retira Londè de seus próprios inertes lamentos frente a morte de seu marido e a coloca em um movimento físico exteriorizado e introspectivo, pois cada movimento revela uma nova visão de si, ressignificando suas memórias em um novo solo:

M.S. (...) Comovida, você se afasta do espelho. Sim, você esqueceu alguns detalhes! Esses pontos de luz que eclodiram individualmente cada peça de mobiliário como se lhe dessem uma vida separada, mas também essa fina camada de pó como uma névoa, um rastro de talco que se depositava sempre por todo o lado durante as suas férias. Com o seu dedo, você escreve num móvel: dilema! Depois levantas os teus braços balançantes: o que vai fazer agora? Limpar? Varrer? Você avança em direção a uma porta, hesita, muda de rumo para outra e outra ainda. Volta para o quarto do marido, irresistivelmente...

Londè: Tinha esquecido a impressão que esta porta me dava, não este espelho! Era sempre uma espécie de dissuasão, a gente o tinha certamente colocado sobre a porta para desviar a atenção; diante dele, olhava-se para trás, olhava-se e esquecia-se de ir em frente; não se ousava bater; como bater num

²⁰¹ No original : “Déectez les manifestations de l’inertie dans os comportements au quotidien et dans votre vie en général./Analysez l’impact néfaste de l’inertie dans l’histoire et les traditions africaines. /Décelez-la dans les comportements socieaux de l’Afrique actuelle /Décelez ensuite les aspects positifs de l’inertie dans les traditions africaines, ses adaptations philosophiques à ce qu’on a appelé “l’éternelle résistance africaine” et qui a permis la survivance de peuples noirs dans le monde malgré tous les génocides et toutes sortes d’oppressions. /Proposez quelques utilisations fastes de l’inertie aujourd’hui dans le combat pur amener à la concrétisationnotre rêve d’une nouvelle Afrique. /Alternez le mouvement vif et sa suspension par l’imposition subite de l’inertie dans votre travail personnel de préparation de votre solo de danse.”(Werewere-Liking, 2013, p.104)

espelho, aliás? Uma porta não é um espelho. Um espelho é uma porta para si, não para o outro.²⁰² (Werewere-Liking, 2003, p. 43-44, trad.nossa)

Nessa réplica, M.S. parece trabalhar a temporalidade de Londè pelo ritmo de seus movimentos. Suas lembranças e seu passado são refletidos figurativamente a cada mover-se na cena através da redescoberta de objetos que outrora pertenciam a sua antiga vida a dois e, agora, como viúva, ajudam-na a olhar unicamente para si frente a eles.

Antes de adentrarmos mais a fundo no papel de guia rítmico que M.S. consegue desenvolver, é importante pensarmos que a noção de tempo não é equivalente em todas as culturas. Agawu (2020, p. 280) cita o autor Alan P. Merriam²⁰³ (1982), etnomusicólogo estadunidense que buscou a fundo pesquisas de diversos antropólogos com o objetivo de compreender a percepção do tempo em sociedades africanas. De acordo com seus estudos, a concepção de tempo em diferentes países da África aparece como não linear, “o tempo pode ser invertido, descontinuado, circular ou em espiral ou ainda corresponder a uma escala variável. Ele é pensado em termos de um fenômeno natural ou, mais especificamente, uma atividade social.”²⁰⁴ (Merriam, 1982 in Agawu, 2020, p.280, trad.nossa).

De fato, essa liberdade em relação ao tempo aparece de uma certa maneira expressa principalmente pelos elementos como a variação e o ritmo aqui levantados, mesmo que não seja possível afirmar que eles sejam um espelho da esfera temporal rotineira. Pensar o ritmo africano abrange além da percepção de sucessão de tempos. A propósito, além do tempo, Agawu (2020, p.279) fulgura a existência de dois outros traços fundamentais do ritmo africano: a polirritmia e a narração rítmica do mestre tambor.

Com relação a polirritmia, tal qual Agawu (2020, p. 312) apresenta, ela é normalmente construída em camadas sucessivas, tendo como característica essencial a ampla repetição de cada componente. Isso acontece pois, se houvesse uma mudança contínua, o fenômeno de

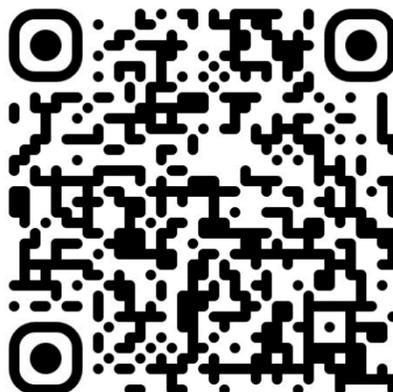
²⁰² No original : “ M.S. : (...) Émue, tu te détournes du miroir. Oui, tu en avais oublié des détails ! Ces points de lumière qui éclairent individuellement chaque meuble comme pour lui donner une vie séparée, mais aussi cette fine couche de poussière comme une buée, une traînée de talc qui se déposait toujours partout pendant vos vacances. Avec ton doigt, tu écris sur un meuble : dilemme ! Puis tu te relèves les bras ballants : que vas-tu faire maintenant ? Épousseter ? Balayer ? Tu avances vers une porte, hésites, changes de cap vers une autre et une autre encore. Tu reviens vers la porte de la chambre du mari, irrésistiblement.../Londè : J’avais oublié l’impression que me faisait cette porte, non ce miroir ! C’était toujours une sorte de dissuasion, on l’avait certainement placé sur cette porte pour détourner l’attention ; devant lui, on regardait derrière soi, on se regardait et l’on oubliait d’avancer ; on n’osait pas frapper ; comment frapper à un miroir d’ailleurs ? Une porte n’est pas un miroir. Un miroir est une porte vers soi, pas vers l’autre. ”(Werewere-Liking, 2003, p. 43-44)

²⁰³ Merriam, Alan P. *African Musical Rhythm and Concepts of Time Reckoning*. African music in perspective. New York : Garland, 1982, p. 457.

²⁰⁴ No original : “ le temps peut être inversé, discontinu, circulaire ou en spirale ou correspondre à une échelle variable. Il est pensé dans les termes d’un phénomène naturel ou, plus spécifiquement, d’une activité sociale.” (Merriam, 1982 in Agawu, 2020, p.280)

multiplicidade irreduzível seria comprometido. Ou, ainda: “A textura polirrítmica pode ser vista como a sobreposição de vários ostinatos. Essa sobreposição sempre se baseia na identificação coletiva de um ponto de referência, uma pulsação compartilhada.”²⁰⁵ (Agawu, 2020, p.312, trad.nossa). Um exemplo do ostinato enquanto célula rítmica e melódica africana:

Figura 9 – Ostinato africano



Fonte: *Ostinato* - LOKLOKFAFA MUSIC, 2016

Ostinato é um termo proveniente do italiano que significa obstinado. Seria exatamente a persistência de um padrão rítmico ou melódico, como podemos observar no exemplo da obra musical acima. Ocorre que, na conjuntura da relevância da musicalidade na obra de Werewere-Liking, esse componente que, anteriormente estava restrito à música, consegue adquirir uma forma textual igualmente fundamentada na sobreposição rítmica a partir de um ponto de referência pulsante.

Na peça, observemos os primeiros apelos de M.S. apresentados anteriormente: “Você joga sua mala de viagem em um canto. E agora você está livre, sozinha! O que você vai fazer?”, ou ainda, “o que vai fazer agora? Limpar? Varrer?” (Werewere-Liking, 2003, p. 42-44). Embora nos dois distintos momentos M.S. apresentasse em suas réplicas um modo de guiar as movimentações de Londè próximo ao usual método das didascálias, ele também tentava acessar as vontades e subjetividades do personagem, em uma espécie de alento para que ela redescobrisse sua própria identidade. Londè, por sua vez, tem os primeiros indícios de que o acompanha quando os objetos cênicos passam a causar uma reflexão de si: “Um espelho é uma

²⁰⁵ No original : “La texture polyrythmique peut être envisagée comme la superposition de plusieurs ostinatos. La superposition repose toujours sur l’identification collective d’un point de référence, une pulsation partagée.” (Agawu, 2020, p.312)

porta para si, não para o outro.” Por conseguinte, pressupondo que a redescoberta de si seja o ponto de referência pulsante, novos estratos irão se sobrepor dentro dessa textura polirrítmica.

E é exatamente isso que acontece durante a narrativa. Logo após a mudança de cena, agora com a presença das lembranças da viúva e a voz off de seu marido, M.S. evoca o apagamento de Londè provocado pelas sombras do falecido: “M.S. (...)Entre a lembrança e a realidade, entre o ser e a sua sombra. A sombra do seu marido desliza sobre a sua sombra Londè! Ouves ressoar as bofetadas que ele te enviou na mosca. (...) Fantasma do marido amante, sempre sonhado, sempre fugitivo! Uma luta? Não! Uma dança.”²⁰⁶ (Werewere-Liking, 2003, p. 76, trad.nossa). Mais uma vez o marco que orienta os movimentos, agora entre memória e realidade, permanece a redescoberta de si após a morte de seu marido.

Além disso, M.S. opta por conduzir esses movimentos através da expressão da dança: “Uma dança romântica, erótica, com música de sopro. Dança, ondula, rola. Ondas e ressacas. Desejo. Londè, aqui está a ser arrastada para um espaço vazio, como uma boia numa praia deserta. A maré das lembranças é baixa: podemos ouvir o ronco do marido cheio. Você o sacudiu suavemente.”²⁰⁷ (Werewere-Liking, 2003, p. 76, trad.nossa). Pela dança, há a complementação e condução da narrativa através da musicalidade e a reconfiguração das lembranças de Londé cuja mesma situação poderia ser interpretada como luta. A seguir, temos :

M.S. : Você levanta e coloca um vestido de futura mamãe enquanto uma modulação de roda rítmica sobe como uma onda, uma canção de ninar antiga. Seu canto de ternura a acompanha. O ronco do marido a irrita. Acrescentam-se o choramingar de crianças. É a reclamação da estagnação conjugal, a rotina que eterniza o casamento, por dever.

Londè: A você, meu marido, perdoei até mesmo esse ronco. Para sonhá-lo como um bom descanso. Descobri essa sensação de pertença e propriedade, esse tipo de segurança e de bom direito que a legalidade proporciona. É a isto que a gente chama de “amor conjugal”? Então eu te amei, e fui fiel a você, sei que você sabe!

Sim, acredito que te amava

Pois se não é amor, o que pode fazer uma mulher suportar

O ronco de um homem que coloca o movimento na barriga dele e adormece, relaxado. E enquanto ela se zanga, ele ronca!

Sim, acredito que te amava

Eu tinha um desejo de eternidade tão grande com você, dar a você uma criança, lhe multiplicar, lhe prolongar.

²⁰⁶ No original : “M.S. : (...)Entre le souvenir et la réalité, entre l’être et son ombre. L’ombre de ton mari glisse sur ton ombre Londè ! Tu entends résonner les gifles qu’il t’envoya à la volée. (...) Fantasma du mari amant, toujours rêvé, toujours fugitif ! Une bagarre ? Non ! Une danse.” (Werewere-Liking, 2003, p. 76)

²⁰⁷ No original : “Une danse amoureuse, érotique, sur une musique de souffles. Danse, houle, roule. Vagues et ressacs. Désir. Londè, te voici charriée dans un espace vide, comme une bouée sur une plage déserte. La marée des souvenirs est basse : on peut entendre le ronflement du mari repu. Tu le secouas doucement.” (Werewere-Liking, 2003, p. 76)

Seu ronco participava então da própria respiração dessa vida, se tornava a fonte vivificante.... Infelizmente, o casamento é o que é, o evento se transforma em hábito, em constrangimento social, as famílias se misturam e os casados se tornam, na melhor das hipóteses, marionetes para perpetuar a tradição.

M.S.: Essa música está ficando muito pesada, essa atmosfera é muito carcerária e você está evoluindo cada vez mais como um zumbi! Não fique triste, segure-se! Olhe, você pisa em alguma coisa... A carta! A carta lida e relida tantas vezes, mas desconhecida, incompreendida... Como você pôde falhar tanto? Tantos equívocos, tantas injustiças!!!²⁰⁸ (Werewere-Liking, 2003, p. 78, trad.nossa).

Novamente M.S. insere a música na movimentação de Londè com “uma modulação de roda rítmica sobe como uma onda, uma canção de ninar antiga”, essa camada permanece dentro da temática de referência, dessa vez acessando e colocando em evidência os incômodos das lembranças de Londè. Sobre a prática da polirritmia, Agawu (2020, p.317) declara que, nesse jogo em conjunto, é preciso ter a habilidade de manter a integridade de sua própria parte, ao mesmo tempo em que assegura a coordenação do todo. E é precisamente assim que o personagem M.S. coordena a movimentação de Londè.

Em seguida, Londè entra na mesma camada de incômodos de suas lembranças, mas o interessante é que, dessa vez, o texto escrito transparece uma modificação em seu ritmo, com frases em uma nova métrica quase poética. Há o desaparecimento de pontos finais, o surgimento de rimas e a repetição de “Sim, acredito que te amava”, uma repetição que vai de encontro ao som do ronco repetitivo maçante tanto quanto a vida.

Nessa esfera, apesar de compreender o papel de fantoche social de seu casamento, ela apresenta uma conformidade que beira a subordinação dentro desse sistema. Logo depois, em mais uma camada sucessiva de seu ponto de referência, M.S. insiste em resgatá-la e novamente

²⁰⁸ No original : “ M.S. : Tu te lèves et enfiles une robe de future maman pendant qu’une modulation de roue rythmique monte comme une vague, une berceuse antique. Ton chant de tendresse l’accompagne. Le ronflement du mari la gonfle. Des piailllements d’enfants s’y ajoutent. C’est la plainte de l’enlèvement conjugal, la routine qu’éternise le mariage, par devoir. /Londè : À toi mon mari, j’ai pardonné même ce ronflement. Pour le rêver comme un bon répit. J’ai découvert cette sensation d’appartenance et de propriété, cette sorte de sécurité et de bon droit que procure la légalité. Est-ce cela qu’on nomme “amour conjugal” ? C’est donc que je t’ai aimé, et je t’ai été fidèle, je sais que tu le sais ! /Oui, je crois que je t’aimais /Car si ce n’est pas de l’amour, qu’est-ce qui peut faire supporter à une femme /Les ronflements d’un homme qui lui dépose le mouvement dans le ventre et qui s’endort, peinard. Et pendant qu’elle gonfle, lui, ronfle ! /Oui, je crois que je t’aimais /J’avais un si grand désir d’éternité avec toi, te donner un enfant, te multiplier, te prolonger. /Ton ronflement participait alors du souffle même de cette vie, en devenait la source vivifiante.... Hélas le mariage est ce qu’il est, l’événement se mue en habitude, en contrainte sociales, les familles s’en mêlent et les mariés deviennent au mieux, des marionnettes à perpétuer la tradition. /M.S. : Cette musique devient trop lourde, cette ambiance trop carcérale et tu y évolues de plus en plus comme un zombi ! Ne sombre pas, accroche-toi ! Regarde, tu marches sur quelque chose... La lettre ! La lettre lue et relue tant de fois, et cependant inconnue, incomprise...Comment avec-vous pu vous rater tant ? Que d’équivoques, que d’injustesse !!!” (Werewere-Liking, 2003, p. 78)

utiliza da música, dessa vez indicando a densidade em que Londè se encontra. Ao final da peça, o referencial que coloca a redescoberta de si separada da aliança matrimonial permanece presente e, mesmo que Londè mostre uma reclusão em encontrar felicidade em sua viuvez, M.S. aciona mais uma camada para libertá-la de suas crenças limitantes:

Londè: Viúva... Sem dúvida para sempre! Eu perdi minha certeza. Peguei o vírus da dúvida. Viúva para sempre? Acho que não tenho escolha! Alegre? Pra quê?

M.S.: Por que não? Pela experiência que expande a consciência. Pela vida que continua. Pelo prazer de compartilhar. Olha, na TV que você acabou de reacender inadvertidamente, *Um Touareg se casa com um Pigmeu*, o último espetáculo que vocês viram juntos e que tanto amaram. A última imagem da água que jorra e as polifonias... Como resistir a tal chamado à vida? Por que não uma imagem positiva? Enquanto os créditos ao final do show se desenrolam, você canta uma canção de esperança, estende a mão para o futuro que você deseja estar aberto, e desaparece em seu quarto, onde pode finalmente começar um novo começo...²⁰⁹ (Werewere-Liking, 2003, p.84, trad. nossa)

Na primeira análise da peça de teatro foi observada principalmente a polifonia desempenhada pelas diferentes vozes do texto (Henrique Vieira Lourenço, 2022, p. 118). Entretanto, ao verificar os diferentes estratos sucessivos tanto no ritmo do texto a partir do ponto referencial quanto no ímpeto de movimentação em Londè propulsionado por M.S., temos uma configuração muito próxima de uma polirritmia textual e cênica.

Se pensarmos o papel de M.S. em toda a narrativa, outro aspecto significativo dentre os fundamentais do ritmo africano é a narração rítmica do mestre tambor. Segundo Agawu (2020, p. 323) na representação musical com tambores africanos existe um mestre, o “tambor mãe”. É ele que executa os ritmos mais árduos e complexos, tendo como papel principal o de dirigir e equilibrar toda a formação dos outros tambores. Ademais: “A arte do tambor principal pode ser conceituada em termos de ritmo narrativo: é essencialmente um contador de histórias que se expressa recorrendo a uma série de padrões.”²¹⁰ (Agawu, 2020, p. 323, trad. nossa). Outrossim,

²⁰⁹ No original : “Londè: Veuve... Sans doute à jamais! J’ai perdu ma certitude. J’ai attrapé le virus du doute. Veuve à jamais? Je crois que je n’ai pas le choix! Joyeuse? À quoi bon? M.S.: Pourquoi pas? Pour l’expérience qui élargit la conscience. Pour la vie qui continue. Pour le plaisir de partager. Regarde, à la télé que tu vien de rallumer par inadvertance, *Um Touareg se marie à une Pygmée*, le dernier spectacle que vous aviez vu ensemble et que vous aviez tant aimé. La dernière image de l’eau qui jaillit, et les polyphonies... Comment résister à un tel appel à la vie? Pourquoi pas une image positive? Pendant que la générique de la fin d’émission se déroule, tu entonnes un chant d’espoir, tends la main au futur que tu souhaites ouvert, et tu disparais dans ta chambre d’où enfin tu pourras repartir d’un nouveau départ...” (Werewere-Liking, 2003, p.84)

²¹⁰ No original : “L’art du tambour principal peut être conceptualisé dans les termes de la rythmique narrative : il est essentiellement un conteur qui s’exprime en recourant à un éventail de motifs.” (Agawu, 2020, p.323)

ele utiliza padrões rítmicos meticulosamente elaborados com o intuito de alcançar metas estruturais e estéticas específicas.

Nesse viés, a estratégia do personagem M.S. de guiar as diferentes instâncias dos movimentos de Londè, tanto em suas lembranças quanto na realidade, exerceria o papel de um tambor mestre que conduz a narrativa como conduziria outros instrumentos de conjunto ou dançarinos. Londè apenas busca reaprender a dançar, figurativamente em referência ao título do subcapítulo, porque há os ensinamentos rítmicos de M.S.

Ainda dentro da perspectiva bassa que une ritmo, jogo, dança e personagem, de acordo com Agawu (2020, p. 284), na cultura negro-africana, cada estilo de dança enfatiza uma parte específica do corpo. A *gabada*, por exemplo, é caracterizada por movimentos rápidos dos pés. Já o *baakisimba* e o *bamayaa* concentram-se na barriga e nas nádegas. O *agbadza*, por sua vez, destaca a parte superior do tronco, enquanto o *adowa* enfoca as mãos. Por fim, o *egwu-amala* combina movimentos das mãos e dos pés. Como vimos anteriormente, Werewere-Liking (2013, p.100) também partilha dessa visão marcando o corpo como unidade de manifestação. Dentro dos ensinamentos do vilarejo Ki-Yi, temos o corpo normalmente fracionado entre a cabeça; o tronco e os membros superiores; e os membros inferiores.

Dessa maneira, a dança conduzida por M.S. teria o foco na cabeça enquanto marco corporal já que, para tentar modificar os hábitos do passado no presente e alcançar o personagem Londè sem essa influência pregressa, apenas o entendimento e discernimento da cabeça pode ser o ponto de partida.

Aliás, o título da peça traz algo interessante que poderia causar equívocos, principalmente aos falantes de francês que se deparam com o original, mas na verdade revela mais profundamente a interação e papel entre M.S. e Londè. Temos *La veuve Diyilèm (Dilemme)*, ou *A viúva Diyilèm (Dilema)* em português, em que a palavra Diyilèm poderia ser interpretada como o equivalente de dilema na língua bassa, visto que a sonoridade e a escrita são semelhantes. Entretanto, como é informado nas notas da peça teatral (Werewere-Liking, 2003, p. 86) e até mesmo no romance da autora *A memória amputada*²¹¹ (2004, p. 485), *Diyilèm* em bassa significa “nós conhecemos bem as maneiras e hábitos”, enquanto *Londè* quer dizer anel.

Dessa forma, a ligação entre a identificação do personagem e os costumes matrimoniais é estreita, permitindo-nos compreender a expressa tentativa de novo ritmo da redescoberta de si como um movimento pulsante com M.S., enquanto Londè se apega a significação de seu

²¹¹ Título original : “La mémoire amputée.”

nome. O ritmo, nessa obra, ao mesmo tempo que entrelaça e interfere nos diferentes processos dimensionais, uma força motora e formadora, também é uma forma de transgressão ao que há de confinante nos costumes do povo Bassa, particularmente em relação à figura feminina.

Após todo o progresso até então em torno dos diferentes elementos que evocam uma musicalidade na escrita de Werewere-Liking, no próximo capítulo investigaremos uma peça da autora que possui personagens instrumentos.

3.3 – A família instrumental

*Kôp hiôg, hiôg ipam mbai ndon,
a galinha rodou, rodou e acabou indo parar na casa da
raposa.²¹²*
Provérbio bassa
Wognou, 2010

*A Criança Mbénè*²¹³ (2003) teve sua primeira publicação em 1996, com encenação feita por membros do Vilarajo Ki-Yi. Assim como *A viúva Diyilèm (Dilema)*, esse texto se inscreve no período que sucede a estética das obras da autora destinadas ao teatro-ritual. Entretanto, como veremos a seguir, o diálogo com a ritualidade bassa permanece uma constante em sua obra.

Como ressalta a autora (2003, p. 90), essa peça teatral foi concebida para ser seu primeiro espetáculo com marionetes, contando com a participação de jovens artistas versáteis do grupo Ki-Yi, como músicos, cantores e dançarinos, com o intuito de desenvolver um conceito denominado "articulação". Trata-se de uma forma de unir textos de contos por meio da música e de objetos articulados: “ Vozes de instrumentos e vozes de homens articulam-se para esta nova via proposta às artes da marionete africana, humana, animal ou simples objeto articulado”²¹⁴ (Werewere-Liking, 2003, p.90, trad. nossa).

Quanto à trama, ela é construída tendo por base contos iniciáticos bassa. Um pai considera que seu filho, órfão da mãe, está sendo muito mimado por todas as pessoas de seu

²¹² Esse provérbio é frequentemente usado para evitar a desobediência das crianças, porque o dia da iniciação é para os desobedientes um dia de grandes tormentos corporais (Wognou, 2010, p. 206). Na peça *A criança Mbénè*, o protagonista é completamente obediente aos ensinamentos da iniciação.

²¹³ Título original : “L’enfant Mbénè”.

²¹⁴ No original : “Voix d’instruments et voix d’hommes s’articulent pour cette nouvelle voie proposée aux artes de la marionnette africaine, humaine, animale ou simple objet articulé.” (Werewere-Liking, 2003, p.90)

povoado e, por isso, deve acelerar seu processo de desenvolvimento cumprindo várias provas de perigo extremo. O filho, chamado Mbéné que significa “estranho”, deverá encontrar leões em seu covil, ovos míticos na barriga de um crocodilo sagrado sem matá-lo e, fundamentalmente, “deverá trazer de volta do país dos fantasmas, o Tambor da União perdido outrora por seus antepassados”²¹⁵ (Werewere-Liking, 2003, p. 90, trad. nossa).

Em relação aos personagens, temos os contadores de histórias como instrumentos: o Teclado, o Saxo, o Baixo e o Tambor. A Criança Mbéné 1, 2 e 3, na infância, no começo da adolescência e depois no início da fase adulta. O Pai 1 e 2, também de acordo com seu envelhecimento. A Avó, os Espíritos Zangbetos, os Animais como a Serpente, o Pássaro, os Macacos, a Girafa, a Zebra, o Elefante, o Crocodilo Sagrado: representação de outros planos da consciência mais próximos da natureza e do essencial. E novamente M.S., citado anteriormente na peça *A viúva Diyilèm (Dilema)*, permanece como guia.

Embora seja interessante a investigação da reutilização da figura de M.S. pela autora em uma segunda peça dentro de uma nova temática, optaremos por seguir uma direção distinta, explorando uma abordagem que coloca a escolha da autora em incluir personagens que são instrumentos musicais em foco.

No início, os personagens instrumentos são destacados pela réplica de M.S., porém, é instigante observar que, na realidade, mesmo diante do público, esses personagens não existem e não estão sendo interpretados. Antes de se tornarem personagens, os atores precisam passar por uma preparação enquanto sujeitos: “M.S.: Vocês são quatro homens ou mulheres e vão se tornar Instrumentos Contadores de Histórias mas, antes, comecem sua jornada na sala, reclamando.”²¹⁶ (Werewere-Liking, 2003, p. 94, trad.nossa). Assim, as lamentações se iniciam entre homens ou mulheres, tendo por principal tema as crises que os cercam:

PRIMEIRO HOMEM: Ele me chama de *kookoo*²¹⁷! Você é minha testemunha e você vê minha miséria, certo? Pelo menos me ajude! A beber, a beber por pena, a afogar a minha solidão na tristeza. Todos me fecharam as portas, os olhos e os ouvidos e nem sequer falo dos corações. Já ninguém ouve a minha história... Ah como é triste uma civilização que está morrendo, sinto-me uma coisa...

TERCEIRO HOMEM: Não se faça de besta, meu irmão! É o destino de toda a civilização! É por isso que eu prefiro ser uma tradição. Uma civilização morre, uma tradição se transmite. Estou apenas à espera do passante que me foi destinado, aquele que vai ouvir o meu segredo e retransmiti-lo para

²¹⁵ No original : “il devra ramener du pays des fantômes, le Tambour de l’Union perdu autrefois par ses aïeux” (Werewere-Liking, 2003, p.90)

²¹⁶ No original: “ M.S.: Vous êtes quatre hommes ou femmes, vous allez devenir des Instruments Conteurs, mais avant, commencez votre périple dans la salle, en vous plaignant. ”(Werewere-Liking, 2003, p. 94)

²¹⁷ Na Costa do Marfim, trata-se de uma pessoa que, mesmo sem ser convidada, come da refeição.

perpetuar. Esse é o segredo da eternidade.²¹⁸ (Werewere-Liking, 2003, p. 94, trad.nossa)

Esse exórdio dos sujeitos que ainda não são personagens ilumina o vínculo entre a história de um povo, sua tradição e o uso das artes na busca de transmiti-la. Para compreendermos essa perspectiva dentro da peça de Werewere-Liking, é preciso retornar aos ensinamentos difundidos pelas Canções Épicas do povo Bassa.

Como vimos no capítulo 1.2 - *A voz dos velhos bardos*, já na primeira canção da coletânea composta por Ntomb Um, a canção épica aparece como um chamado para a conexão com a cultura originária e o coletivo. Ela mostra um desejo auspicioso de tornar essa ancestralidade alcançável para além do universo bassa e, paralelamente, na peça a *Criança Mbénè*, essa aspiração se repete, mesmo que sua aparição seja em sua maior parte em forma de lamentações expressas pelos sujeitos com uma inquietação caso essa transmissão de saberes não ocorra, a preparação para que eles se tornem instrumentos termina de maneira otimista.

Outro fator a ser considerado é o desenrolamento em que as canções épicas são apresentadas. Imediatamente após a convocação da primeira canção para que o povo acesse e difunda sua cultura, temos a segunda canção da coletânea intitulada *Circuncisão, coragem e ritmo épico*, com arranjo de Mongo Mbéa, essa canção traz logo em sequência o processo de iniciação bassa completo. Como vimos anteriormente (Mbeng, 2007, p.35), a iniciação bassa consiste na superação de nove desafios por jovens homens, alguns com menor nível de periculosidade, como derrubar nove pessoas no chão, e outros mais perigosos, como sobreviver em uma tumba ou escapar de uma árvore caindo, permanecer em pé sobre brasas em chamas, ser mordido por uma víbora, entre outros.

Com Werewere-Liking, seguimos o mesmo padrão sequencial. Na primeira cena da peça, os atores surgem descaracterizados e envolvem a plateia em sua perspectiva que busca resgatar a tradição de seu povo. Logo em seguida, temos a iniciação em foco, com o menino Mbénè que deverá vencer os diferentes obstáculos para agradar ao seu pai.

²¹⁸ No original: “ Premier homme : C’est moi qu’il traite de kookoo ! Tu es mon témoin et tu vois ma misère non ? Toi au moins, aide-moi ! À boire, à boire par pitié, un dernier verre pour noyer ma solitude dans le chagrin. Tous m’ont fermé leurs portes, leurs yeux et leurs oreilles et je ne parle même pas des coeurs. Plus personne n’écoute mon histoire ah que c’est triste une civilisation qui se meurt, je me sens tout chose.../Troisième homme : Ne fais pas l’idiot mon frère ! C’est le sort de toute civilisation ! C’est pourquoi moi, je préfère être une tradition. Une civilisation meurt, une tradition se transmet. J’attends juste le passant qui m’est destiné, celui qui voudra bien écouter mon secret et le retransmettre pour le perpétuer. C’est cela, le secret de l’éternité.”(Werewere-Liking, 2003, p. 94)

Assim, a decisão da autora em abordar a temática da iniciação em sua peça se apresenta como um projeto profundamente arraigado dentro da cultura bassa a qual ela pertence. Em uma entrevista realizada em 1990 (Pillot, 1990, p.55-56), é perguntado para Werewere-Liking se ela poderia definir sua visão da iniciação em relação à formação, ao que ela responde: “Uma formação é uma técnica que pode ser aplicada e aprendida por todos e alcançar os mesmos resultados. A iniciação é algo diferente. Você pode ter sucesso como você pode falhar.”²¹⁹ (Pillot, 1990, p.55, trad. nossa). Assim, ao pensarmos na formação dos membros do vilarejo Ki-Yi, não implica uma iniciação em termos dos aprendizados da cultura bassa.

A autora prossegue afirmando que é sim possível receber uma mesma formação e ainda assim não ter uma abertura no plano iniciático. Para ela, “ a iniciação começa onde a formação termina. Onde há uma abertura pessoal do indivíduo que lhe permitirá começar uma jornada pessoal. É algo que nos torna únicos.”²²⁰ (Pillot, 1990, p.55, trad. nossa). Dessa maneira, assim como há uma transformação daqueles que se iniciam dentro da jornada de obstáculos, seja no exemplo da canção épica, ou por Mbénè, quando essa jornada é pensada em termos não fictícios contemporâneos, a transformação do indivíduo também é o objetivo final dos diferentes ensinamentos. Para ela: “Você pode até não ter formação e ainda ter uma iniciação. Pode-se, através de um toque emocional especial, encontrar essa abertura, como pode-se não encontrá-la depois de 20 anos de formação.”²²¹ (Pillot, 1990, p.56, trad. nossa).

Nessa mesma entrevista também é possível compreender as dificuldades de se manter um teatro efetivamente ritual que mantenha não só a estrutura dos rituais bassa, como os pilares que a sustenta. Quando perguntada sobre a posição do vilarejo Ki-yi em relação à teoria do ritual, a autora responde:

Eu disse e repito, naquilo que quisemos iniciar como estética do teatro ritual, há coisas que podem realmente dar resultados extraordinários. Mas, de fato, são necessários atores como se dizia, iniciados. Ou seja, para mim, pessoas que estão maduras, que pelo menos conheceram seu próprio interior, que se viram, que tiveram a sorte de se ver, que conheceram seu próprio sofrimento e que puderam distingui-lo do dos outros. Que podem dar conta de certos planos de consciência que não são tão fáceis.

²¹⁹ No original: “ Une formation, c’est une technique qui peut être appliquée et apprise par tout le monde, et atteindre les mêmes résultats. L’initiation, c’est quelque chose de différent. On peut réussir comme on peut échouer...”(Pillot, 1990, p.55)

²²⁰ No original: “ l’initiation commence là où la formation s’arrête. Là où il y a une ouverture personnelle de l’individu qui va lui permettre de commencer un cheminement personnel. C’est quelque chose qui nous rend unique.”(Pillot, 1990, p.55)

²²¹ No original: “ On peut même ne pas avoir de formation et avoir quand même une initiation. On peut par un contact émotionnel particulier rencontrer cette ouverture, comme on peut ne pas du tout la rencontrer après 20 ans de formation.”(Pillot, 1990, p.56)

O problema do teatro ritual era justamente esse. Estávamos lidando com jovens que não tinham qualquer formação, no plano técnico, do teatro, que não sabiam nada, que não tinham tempo para seguir uma formação. Eram necessários efeitos quase milagrosos, como técnicas de memorização para jovens que tinham apenas duas horas, duas vezes por semana, para fazer espetáculos.

Então eu posso dizer que as técnicas que usamos eram eficazes. Mas os atores não entendiam o que estavam fazendo. E quando um ator não entende o que ele faz, e lhe pedem para fazer coisas importantes..., então ele se lança em gestos muito complexos, muito elaborados, mas que são ociosos, que não podem transmitir nada. Ficamos no nível da teoria...²²² (Pillot, 1990, p.56, trad. nossa)

Werewere-Liking mais uma vez destaca a relevância da iniciação, não apenas para considerar aspectos rituais dentro do teatro, mas também para seguir uma tradição camaronesa bassa. O valor da iniciação também aparece com Mbeng (2007, p. 5), em que a técnica da canção épica era altamente estruturada e só podia ser adquirida por meio de um rito iniciático doutoral rigoroso. Portanto, a reverência à máxima da iniciação bassa é equivalente tanto no passado para os bardos, quanto no presente pelos atores na experiência da criação de um teatro-ritual.

Por esse motivo, ao entrar em cena antes de assumirem seus papéis enquanto instrumentos, os atores abrem um espaço tanto para a lamentação em torno da perspectiva de perda da tradição, bem como desenvolvem um recurso de análise introspectiva sobre como seu papel como instrumentos dentro da peça ultrapassam os limites da representação material e atingem os limites da imaterial, carregados pela história da cultura bassa. Além do mais, apesar de não serem iniciados, a primeira cena se torna um espaço compartilhado com o público onde eles podem ativar e transmitir a memória da tradição bassa. O maior exemplo disso é a referência direta às canções épicas dentro da narrativa:

TAMBOR CONTADOR DE HISTÓRIAS: Que belo dia para mim, meus irmãos! O dia em que os bons ouvidos estão prontos para ouvir a tradição, e

²²² No original: “J’ai dit et je le redis, dans ce que nous avons voulu initier comme esthétique du théâtre rituel, il y a des choses qui peuvent vraiment donner des résultats extraordinaires. Mais effectivement, il faut des acteurs comme on le disait, initiés. C’est-à-dire, pour moi, des gens qui sont mûrs, qui ont rencontré au moins, leur propre intérieur, qui se sont vus, qui ont eu la chance de se voir, qui ont connu leur propre souffrance et on pu la distinguer de celle des autres. Qui peuvent donc rendre compte de certains plans de conscience qui ne sont pas faciles à rendre. Le problème du théâtre rituel était justement ce problème là. Nous avions affaire à des jeunes, qui n’avaient aucune formation, sur le plan technique, du théâtre, qui ne savaient rien, qui n’avaient pas le temps de suivre une formation. Il fallait vraiment des effets presque miraculeux comme des techniques de mémorisation pour des jeunes qui avaient à peine deux heures, deux fois par semaine, pour faire des spectacles. Donc je peux dire que les techniques que nous avons utilisées étaient efficaces. Mais les acteurs ne comprenaient pas ce qu’ils faisaient. Et quand un acteur ne comprend pas ce qu’il fait, et qu’on lui demande de rendre des choses...importantes, alors il se lance dans des gestuelles très complexes, très élaborées, mais qui sont creuses, qui ne peuvent rien transmettre. On reste au niveau de la théorie...”(Pillot, 1990, p.56)

as boas pessoas estão prontas para transmiti-la! Desdobremos o Tapete de Honra diante da criança abençoada que vem recolher o ovo do espírito em seu seio. Na verdade, é através dele que o renascimento se tornará possível.

BAIXO CONTADOR DE HISTÓRIAS: Preparemo-nos meus irmãos: acolhamo-lo com toda a nossa verdade, pois é ele que nos perpetuará.

M.S. Entoe um novo canto épico, pois um público preparado para grandes cerimônias está chegando, guiado pelo Tambor dos Contos... Assim que eles estiverem instalados e o ritmo encontrar sua velocidade de cruzeiro, a Criança Mbénè 3 chega e cumprimenta a assembleia...²²³ (Werewere-Liking, 2003, p. 130, trad.nossa)

Nesse trecho, de fato, é através da Criança Mbénè que a iniciação acontece, porém a manifestação dessa tradição só pode ser acessada pela função narrativa dos instrumentos que entoam essa canção épica renovada e resgatam essa história bassa como se fossem bardos.

Outro ponto significativo em relação à função e ao lugar dos personagens instrumentos na peça se dá logo na sua primeira aparição, na cena III. Enquanto na cena I os sujeitos que irão representar os instrumentos aparecem descaracterizados, na cena II, temos os personagens principais com a elucidação do contexto em que a Criança Mbénè, o pai e a avó se encontram após o falecimento da mãe da criança. Para o pai, a morte da mãe fez com que as pessoas que cercavam seu filho o protegessem demais e, para a avó, a criança ainda era jovem demais e não teria nenhum problema em ser protegida. Por fim, o pai tem a última palavra e envia Mbénè sozinho e assustado para a primeira prova da iniciação que consiste em atravessar um rio de crocodilos e pegar um filhote de leão. Mbénè é, assim, desamparado pelos membros de sua família, mesmo que sua avó esteja ali para tentar defendê-lo, a ordem de seu pai prevalecerá.

A seguir, na cena III, surgem os personagens instrumentos como guias e protetores dessa criança:

O BAIXO CONTADOR DE HISTÓRIAS: O tambor disse a vocês, meus irmãos e acreditem, eu sou Banga Banga Banga, é realmente meu nome e me chame de tal! Eu sou o som que suaviza os obstáculos e derruba todas as barreiras hostis... eu tenho o fardo de te levar para além do tempo e do espaço. Sigamos, pois, a Criança Mbénè na sua busca, seguindo o conselho da sua velha avó, atrás dos seus Zangbetos superiores.

²²³ No original: “ Le Tambour Conteur : Quel beau jour pour moi mes frères ! Le jour où les bonnes oreilles sont prêtes à écouter la tradition, et les bonnes personnes prêtes À la retransmettre ! Déplions le Tapis d’honneur devant l’enfant béni qui vient recueillir l’oeuf de l’esprit en son sein. En vérité, c’est par lui que la renaissance deviendra possible. /La Basse Conteur : Apprêtons-nous mes frères : accueillons-le de toute notre vérité, puisque c’est lui qui nous perpétuera. /M.S. :Entonnez un nouveau chant épique car un auditoire paré pour les grandes cérémonies arrive, guidé par le Tambour des contes... Dès qu’ils sont installés et que le rythme trouve sa vitesse de croisière, l’Enfant Mbénè 3 arrive et salue l’assemblée....” (Werewere-Liking, 2003, p. 130)

M.S. Entre em ação, ó Criança Menor! Tambor e Baixo do conto, comentem nas vossas linguagens particulares, o que os Zangbetos ensinaram ao nosso herói: como atravessar o rio cheio de crocodilos, com uma cabra em cima das costas; como colher a recolha de bananas exigida, como entregar uma isca à leoa e roubar dois filhotes de leão, enquanto ela esbaldava vorazmente longe de seus pequenos...²²⁴ (Werewere-Liking, 2003, p.104, trad. nossa)

Assim, o espaço deixado por sua família é ocupado pelos instrumentos que acompanham o garoto em toda sua jornada. Aliás, essa assimilação de um conjunto de instrumentos formando uma unidade familiar não é nova. Agawu (2020, p. 98) cita o etnomusicólogo americano John Miller Chernoff²²⁵ (1979, p.43) que estudou por dez anos os tambores no continente africano. Segundo o autor, o povo Ewe do sudeste de Gana considera muitas vezes seus tambores como uma família: “O sino é o batimento cardíaco que mantém o equilíbrio. *Kagan* é o irmão mais novo, *Kidi* a mãe e *Sogo* o irmão mais velho: *Kroboto* e *Tobogi*, quando usados, são os gêmeos masculinos, e *Atsimewu*, o tambor mestre, é o pai que, de acordo com sua tradição, comanda tudo”²²⁶(Chernoff, 1979 in Agawu, 2020, p. 98, trad.nossa).

Outra referência é o etnomusicólogo e antropólogo malawiano Moya Aliya Malamusi²²⁷ (1999 in Agawu, 2020, p.99), o autor explica como as flautas são equiparadas às pessoas de acordo com o seu som e são frequentemente parte de uma família. De acordo com Malamusi, com as flautas de pan, por exemplo, há um pai, uma mãe, às vezes um filho, um avô, uma avó: “Esses nomes são atribuídos com base na altura do instrumento. O som mais alto é o da “criança”, o da “mãe” será mais baixo e a flauta mais grave é chamada “pessoa velha” (*nkhalamba*).”²²⁸

²²⁴ No original: “La Basse Conteur: Le tambour vous l’a dit mes frères et croyez-le, je suis Banga Banga Banga, c’est vraiment mon nom et nommez-moi tel ! Je suis le son qui aplanit les obstacles et fait tomber toutes les barrières hostiles... j’ai charge de vous conduire vers la suite du conte, au-delà du temps et des espaces. Suivons donc l’Enfant Mbénè dans sa quête, sur les conseils de sa vieille grand-mère, derrière leurs Zangbétos supérieurs. /M.S. : Entre alors en action, ô Enfant Mbénè ! Tambour et Basse du conte, commentez en vos langages particuliers, ce que les Zangbétos enseignèrent à notre héros : comment traverser la rivière aux crocodiles sur le fil, une chèvre sur le dos ; comment cueillir le régime de bananes exigé, comment livrer un appât à la lionne et subtiliser deux lionceaux, pendant que la gloutonne s’empiffrerait loin de ses petits...”(Werewere-Liking, 2003, p.104)

²²⁵ Chernoff, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility : Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicano : University of Chicago Press, 1979, p.43.

²²⁶ No original: “ La cloche est la pulsation cardiaque qui maintient l’équilibre. Kagan est le petit frère, Kidi la mère et Sogo le frère aîné : Kroboto et Tobogi, lorsqu’ils sont utilisés, sont les jumeaux mâles, et Atsimewu, e tambour maître, est le père qui, selon leur tradition, commande toute chose.”(Chernoff, 1979 in Agawu, 2020, p. 98)

²²⁷ Malamusi, Moya Aliya. *Notes de pochette du CD from Lake Malawi to the Zambezi : Aspects of Music and Oral Literature in South-East Africa in the 1990s*. Francfort: Popular African Music, 1999.

²²⁸ No original: “ On trouve donc chez les flûtes de pan un “père” et une “mère”, parfois un “enfant”, un “grand-père” et une “grand-mère”. Ces noms sont attribués en fonction de la hauteur de l’instrument. Le son le plus haut est celui de l’ “enfant”, celui de la “mère” sera plus bas et la flûte la plus grave est appelée “vieille personne” (*nkhalamba*).” (Malamusi, 1999 in Agawu, 2020, p. 98)

Mais uma vez a morfologia de humanos e instrumentos se mostram análogas em diferentes aspectos. Na narrativa, é interessante notar que essa família de instrumentos não age somente em prol da criança Mbénè, mas também inclui o público em seus atos musicais:

O TAMBOR CONTADOR DE HISTÓRIAS: Meus irmãos, minhas irmãs, como continuar essa história sem dizer quem eu realmente sou? A minha falecida mãe diz para me chamar Kpata Gbagba O Guzông! O irmão do molho semente²²⁹ sou eu. O amigo do molho semente sou eu. A verdade é que sou o coador que não tem medo do molho de sementes. Para contar essa história, eu preciso ouvir suas vozes fluindo através dos meus poros, como o molho de sementes através dos buracos do coador, assim: Huméhummm dé! (Ele insiste em envolver o público no canto e elogiá-lo.) Fantástico! Assim, eis a minha voz reencontrada, apesar do óleo no molho de sementes, eu posso finalmente contar a vocês a continuação da história...²³⁰ (Werewere-Liking, 2003, p. 106, trad.nossa)

Pensar essa aproximação da configuração das morfologias humanas e instrumentais no campo material abre o questionamento para as possíveis proximidades com a estrutura social bassa da família. Como vimos no capítulo *1.1 Ad libitum: o compasso dos invencíveis*, o povo Bassa possui uma estrutura política descentralizada com o fracionamento do poder entre famílias. A família é o núcleo central do plano social-político, sendo a base da organização da sociedade. Nesse sentido, é extremamente relevante considerar os instrumentos musicais como uma família, conferindo-lhes um lugar de destaque e importância social significativa.

Na peça, além da estrutura familiar estabelecida pelos instrumentos, é notável observar como, em um momento desafiador para cumprir uma de suas tarefas, a criança Mbénè consegue se conectar com sua mãe falecida pela meditação e é por meio de uma canção que ela se comunica:

AVÓ: Você só poderia falhar. Você está procurando os meios, mas você tem os motivos para procurar? Onde você encontrará força para enfrentar o perigo se não tiver uma motivação e uma aspiração maiores que o seu medo e mais altos que a tua altura? Ouve. Lembra-te do conto dos velhos, a história do Crocodilo Sagrado: é cheia de mistério e de ensinamentos. Lá você encontrará

²²⁹ O molho de sementes normalmente é um molho vermelho feito a partir da polpa do fruto do dendê e, em geral, acompanha pratos com peixe ou carne e massa branca ou arroz.

²³⁰ No original: “Le Tambour Conteur: Mes frères, mes soeurs, comment continuer cette histoire sans vous dire qui je suis vraiment? Ma mère défunte dit de m’appeler Kpata Gbagba O Guzông ! Le frère de la sauce graine, c’est moi. L’ami de la sauce graine, c’est moi. En vérité je suis la passoire qui n’a pas peur de la sauce graine. Pour vous conte cette histoire, j’aurai besoin d’entendre vos voix couler à travers mes pores, comme la sauce graine à travers les trous de la passoire, comme ça : Huméhummm dè ! (Il insiste jusqu’à faire participer le public au chant et le félicite.) Fantastique ! Ainsi, voici ma voix retrouvée, malgré l’huile dans la sauce graine et je peux enfin vous conter la suite de l’histoire...” (Werewere-Liking, 2003, p. 106)

tudo o que precisa para se iluminar e decidir. E agora vamos meditar. Duvido que juntos não encontremos uma solução.

M.S.: Na meditação, ouça a música se tornar cada vez mais sutil. Mbénè, então a sua falecida mãe aparece para você e canta uma canção de ninar, segundo a sua íntima invocação.

MÃE MORTA: Acalme sua mente e ouça seu coração
Nenhum sangue saberia se odiar
Nenhum coração saberia se enganar
Acalme seu corpo e não escute sua inquietação
Hilôlômbi²³¹ nunca nos testa acima de nossas forças
Se o teu pai te entrega à prova é porque julga que você tem a competência
Acalme seu medo e ouça sua crença
Acalme seu coração e não odeie seu pai
Que sofre e procura corrigir erros do passado
Ele te ama, ele me ama como eu também o amo e eu te amo
Nunca se exponha à maldição do pai
Pois jamais você saberá suportar o sofrimento
Ouça sua mãe que ainda não encontrou o livramento
Várias vidas depois!²³² (Werewere-Liking, 2003, p. 118, trad.nossa)

A música é simbolicamente representada pelos personagens instrumentos, que desempenham o papel de uma estrutura familiar que orientará a criança em seus conflitos. Além disso, é através da música que a Mbénè consegue acessar os ensinamentos deixados por sua falecida mãe. A música está presente tanto de forma simbólica quanto material na estrutura familiar da peça, auxiliando essa nova geração a trilhar os caminhos da tradição.

Pensando nisso é interessante observar o lugar da família nos ensinamentos de Werewere-Liking aos membros do vilarejo Ki-Yi.

Pessoas lutaram, de uma forma ou de outra, para que a África fosse independente. Depois houve predadores que venderam todas as riquezas da África e aproveitaram os privilégios para se apoderarem da autoridade e nos conduzirem aonde estamos agora: uma África que vemos mais mãos

²³¹ Em bassa significa os anciões dos anciões, o maior e mais velho deus dos deuses, uma divindade suprema.

²³² No original: “ La Grand-Mère: Tu ne pouvais qu’échouer. Tu cherches les moyens, mais as-tu les raisons de chercher ? Où trouveras-tu la force d’affronter le danger si tu n’as pas une motivation et une aspiration plus grandes que ta peur et plus hautes que ta taille ? Écoute. Souviens-toi bien du conte des vieux, l’histoire du Crocodile Sacré : elle est pleine de mystère et d’enseignements. Tu y trouveras tout ce qu’il faut pour t’éclairer et te décider. Et maintenant, méditons. Ça m’étonnerait qu’ensemble nous ne trouvions pas une solution. /M.S. : En méditation, écoutez la musique devenir de plus en plus subtile. Mbénè, ta défunte mère t’apparaît alors et te chante une berceuse, selon ton intime invocation. /La Défunte Mère : Calme ta tête et écoute ton coeur /Nul sang ne saurait se haïr /Nul coeur ne saurait se mentir /Calme ton corps et n’écoute pas ta peur /Hilôlômbi ne nous éprouve jamais au-dessus de nos forces /Si ton père te livre à l’épreuve c’est qu’il juge que tu en as le poids /Calme ta peur et écoute ta foi /Calme ton coeur et n’en veux pas à ton père /Qui souffle et cherche à corriger des erreurs du passé /Il t’aime, il m’aime comme moi aussi je l’aime et je t’aime /Ne t’expose jamais à la malédiction du père /Car jamais tu ne sauras en supporter la souffrance /Écoute ta mère qui n’en trouve pas encore la délivrance /Plusieurs vies après !”(Werewere-Liking, 2003, p. 118)

implorando no mundo por suas crianças descarnadas, buchudas, suas guerras fratricidas. E nós aqui, qual será a nossa parte?

Vamos continuar a apenas sofrer ou vamos tentar fazer alguma coisa, por mais modestos que sejam os nossos meios? Não vamos, pelo menos, sonhar com o nosso continente, nem que seja para deixar uma utopia, novas ideias e, pelo menos, novas formas de viver para perenizar pelas crianças que estamos fazendo? Falo de toda essa geração de Ki, Yi e outros princípios que nascem nesse vilarejo e nos interpelam. Não devemos ficar passivos. Algumas pessoas não veem a ligação?

É no fato de que, por todos esses nascimentos, perpetuamos nossa sociedade, compartilhamos responsabilidades e estabelecemos um vínculo familiar entre nós, e essa é a importância de conceder sua estrela. Porque quem não é capaz de construir uma cabana, não pode construir um edifício. Vamos aprender a criar um microcosmo, a projetar um sonho para esse pequeno vilarejo, e podemos levá-lo para a escala macrocômica da África para começar.

É preciso que aqui nós, que viemos de origens tão diversas, possamos imaginar um novo espírito de família, um novo espírito de equipe, aquilo a que chamo “a estrela social”.²³³ (Werewere-Liking, 2013, p. 157, trad.nossa)

No texto, a ideia de família está atrelada a uma forma de resistência frente à compreensão da persistência da organização de soberania colonial até os dias atuais. O conceito de família, aqui mais significativamente dentro da cultura bassa, antecede uma estrutura forjada durante o colonialismo que ditava aqueles que estariam acima nas estruturas de poder, do saber, do fazer. Ela é a figura central do núcleo de poder do povo Bassa, com sua própria lógica política, econômica, social e até mesmo cognitiva, e é pertinente colocá-la no centro desse microcosmo artístico.

É importante ressaltar que, de acordo com Mbembe (2018, p.84), foi no início do século XX, com o crescente medo suscitado por guerras e a angústia provocada por autores como Nietzsche e Sade, difundiu-se a concepção da morte divina, o que levou a Europa a aumentar seu interesse por culturas ditas “exóticas”. A partir daí “a arte africana - e, numa certa medida,

²³³ No original: “Des gens se sont battus, d’une manière ou d’une autre, pour que l’Afrique soit indépendante. Puis il y a eu des prédateurs qui ont vendu toutes les richesses de l’Afrique et profité des privilèges pour s’accaparer l’autorité et nous conduire là où nous sommes maintenant : une Afrique dont on voit plus des mains quémandant dans le monde pour ses enfants décharnés, balonnés, ses guerres fratricides. Et nous là-dedans, quelle va être notre part ?/Allons-nous continuer à subir seulement ou allons-nous essayer de faire quelque chose, quelle que soit la modicité de nos moyens ? N’allons nous pas au moins rêver notre continent, ne serait-ce que pour laisser une utopie, de nouvelles idées et au moins de manières neuves de vivre à pérenniser par les enfants que nous sommes en train de faire ? Je parle de toute cette génération des Ki, des Yi et autres principes qui naissent dans ce village et nous interpellent. Nous ne devons pas rester passifs. Certains ne voient pas le rapport ?/Il est dans le fait que par toutes ces naissances, nous perpétons notre société, partageons des responsabilités et établissons entre nous un lien familial, et voilà l’importante à accorder à votre étoile. Car, celui qui n’est pas capable de construire une hutte, ne saurait construire un building. Apprenons déjà à créer un microcosme, à y projeter un rêve pour ce mini village, et nous pourrons le transposer à l’échelle macrocosmique de l’Afrique pour commencer. /Il faut déjà qu’ici nous qui venons d’origines si diverses, nous puissions imaginer un nouvel esprit de famille, un nouvel esprit d’équipe, ce que j’appelle ‘l’étoile sociale’.” (Werewere-Liking, 2013, p. 157)

o jazz - aparece, neste contexto, como a via astral de um possível retorno às origens, graças à qual as forças adormecidas poderiam ser despertadas, os mitos e os rituais reinventados, a tradição redirecionada ou solapada e a inversão do tempo consumada. ” (Id., 2018, p.84).

Acontece que esse “retorno às origens” na visão europeia estava carregado de exotismo, colocando esse outro no lugar da selvageria animalésca: “A figura da África enquanto reservatório de mistérios representa, no fundo, o discurso ocidental do desejo da festa feliz e selvagem, sem entraves nem culpa, a busca por um vitalismo sem consciência do mal - desejo que obcecava a Europa do pós-guerra. ” (Id., 2018, p.84).

Nessa mesma época, muitos poetas da Negritude²³⁴ fizeram um contra movimento resgatando a figura do negro que “se torna o idioma pelo qual as pessoas de origem africana se anunciam ao mundo, se mostram ao mundo e se afirmam como mundo, recorrendo à sua força e ao seu próprio gênio.” (Mbembe, 2018, p.87). No final do século, ao escrever, Werewere traz em sua filosofia, na qual suas obras e o vilarejo Ki-Yi se baseiam, um recurso semelhante para resgatar a figura do negro, mas dessa vez com a especificidade da cultura bassa camaronesa e suas narrativas: “A família ideal com que sonho é conceitual e espiritual; aquela com quem recriar o mundo como o pequeno lagostim dos nossos contos: um mundo em que, por opção, assumiríamos a mesma direção, a mesma via, mesmo que por dever. Porque hoje é a nossa vez de fazer outra coisa da nossa África.”²³⁵ (Werewere-Liking, 2013, p. 158, trad.nossa).

Assim, os personagens que compõem uma família instrumental na peça desempenhariam um papel semelhante ao desse resgate com a sutileza da denúncia de um sistema. Na peça (Werewere-Liking, 2003, p.126), uma das provas da criança consistia em ser considerado merecedor de receber um dos ovos do Crocodilo Sagrado, que traria muitas riquezas e poder para aquele que o possuísse. Mbénè, que inicialmente tinha a intenção de levar o ovo para o pai, descobre que não poderá fazê-lo, pois somente aquele que se apresenta pode recebê-lo. Dessa maneira, ele recusa o ovo, pois tinha consciência de que não estava preparado para gerenciar tamanho poder e riqueza, por ainda ser muito jovem. O Crocodilo Sagrado o parabeniza, dizendo que ele se tornará um grande homem, que servirá seu povo com justiça e

²³⁴ O conceito de negritude foi cunhado na década de trinta do século passado, pelos intelectuais negros africanos e antilhanos que estavam estudando na Universidade francesa em plena colonização da África Subsaariana. Naquele contexto colonial, a história, a cultura e a identidade africanas eram negadas para justificar e legitimar a Missão Civilizadora. A saída dos africanos estaria, segundo os próprios colonizadores, na assimilação dos valores culturais ocidentais e na rejeição da ancestralidade, história, cultura e identidade africanas. (Munanga, 2023)

²³⁵ No original: “ La famille idéale dont je rêve est conceptuelle et spirituelle ;celle avec qui recréer le monde comme la petite écrevisse de nos contes : un monde dont nous assumerions par choix la même direction, la même voie, ne serait-ce que par devoir. Parce que c’est à notre tour aujourd’hui de faire autre chose de notre Afrique.”(Werewere-Liking, 2013, p. 158)

que guardará os ovos para entregá-los no futuro. Logo após a conquista dessa prova, o Tambor contador de Histórias celebra juntamente com os demais instrumentos e o público a vitória dessa “criança abençoada”:

TAMBOR CONTADOR DE HISTÓRIAS: Eu me autofecundei, me reinventei filtro, filtro que não tem medo, mesmo do molho de semente e eu dei à luz um lar! Eu filtrei para você um som mágico que quebra todas as barreiras hostis. Dei à luz um fenômeno que pode comer uma bacia inteira de pimenta sem fazer “sss”. Escolhi para vocês uma centopeia oleosa que brilha como um pirilampo no meio da noite e desliza silenciosamente sobre as lamelas que cantam e vibram. Eis um verdadeiro lar de vida para vos falar dessa história que se passava enquanto os povos ainda acreditavam no seu próprio destino e no renascimento.²³⁶ (Werewere-Liking, 2003, p. 128, trad.nossa)

A música advinda do tambor é, mais uma vez, um mecanismo de proteção ou de “quebra de todas as barreiras hostis”. O tambor, ao se autofecundar e dar à luz, assume a posição materna criadora da renovação e desse fenômeno que é a narrativa bem-sucedida da iniciação de Mbénè. Não se trata certamente de meros contadores de histórias, os instrumentos assumem seu duplo sentido: o de serem musicais e o de serem ferramentas através das quais é possível o renascimento dessas narrativas e os ensinamentos que elas carregam em um período que antecede a colonização.

Na narrativa, destacam-se dois ensinamentos de grande relevância. O primeiro, diz respeito ao coro de instrumentos que transfere a sonoridade do tambor para as réplicas:

CONTADOR 3: Calma filho, paciência...

Os contos, você sabe, os contos são belas histórias que só chegam ao barco dos mentirosos à meia-noite! Quando o tempo se lembra de suas longas viagens e decide se renovar. O tempo dos contos, filho, é o tempo da vida, o tempo da experiência. E o tempo, não se compra lá no supermercado Sococé... Então, quando foi isso? Kan, kan, kankan é kan²³⁷!

MBÉNÈ 3: Quando o quê

O CORO DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS: Kan ké

MBÉNÈ 3: Quando ké quando isso

O CORO DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS: Quando a pergunta é respondida,

Huhuuuuuummmm

²³⁶ No original: “ Le Tambour Conteur: Je me suis auto-fécondé, me suis réinventé passoire, filtre qui n’a pas peur, même de la sauce graine et j’ai accouché d’un foyer ! J’ai filtré pour vous un son magique qui casse toutes les barrières hostiles. J’ai enfanté un phénomène qui peut manger toute une bassine de piment sans faire « sss ». J’ai sélectionné pour vous un mille-pattes huileux et luisant telle luciole au milieu de la nuit et qui glisse silencieux sur les lamelles qui chantent et vibrent. Voici un véritable foyer de vie pour vous conter cette histoire qui se passait alors que les peuples croyaient encore en leur propre destin et en la renaissance.”(Werewere-Liking, 2013, p. 158)

²³⁷ Som do tambor-filho, o djembê solo que leva as mensagens o mais longe possível e jogo de som da interrogação final que deverá ser feita com o iniciado.

Kan Kan é kan rê
 MBÉNÈ 3: Quando ré, é o quê
 O CORO DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS: Quando a resposta se
 questiona é que a maturidade desperta e se revela.
 É kankan é quando ké! Anguinguilayé!
 O PÚBLICO: Yessé!²³⁸

(Werewere-Liking, 2003, p. 132, trad.nossa)

Nesse trecho, temos uma imitação sonora através de “kan” “ké” e “rê”. Esses sons reproduzidos pertencem ao instrumento de percussão chamado djembê. Segundo Julien Comtet (2012, p.27), musicólogo francês, não há uma certeza quanto aos primeiros aparecimentos desse instrumento que data entre os séculos XIII e XVII, principalmente na etnia mandinga, originários atualmente de países como Costa do Marfim, Gâmbia, Mali, Guiné, Guiné Bissau, Libéria, Serra Leoa, Senegal, Níger, Mauritânia e Burkina Faso.

Figura 10 – Djembês à esquerda sendo tocados pelo grupo Ki-Yi



²³⁸ No original: “ Conteur 3: Du calme fils, patience... /Les contes tu sais, les contes sont de belles histoires qui n’accostent du bateau des mensongens qu’à minuit ! Quand le temps se souvient de ses très longs voyages et qu’il décide de se renouveler. Le temps des contes mon fils, c’est le temps de la vie, le temps de l’expérience. Et le temps, ça ne s’achète pas au supermarché Sococé là-bas... Alors, quand ? Kan, kan, kankan c’est kan ! /Mbénè 3 : Quand quoi /Le Choeur des Conteurs : Kan kè /Mbénè 3 : Quand ké c’est quand ça /Le Choeur des Conteurs : C’est quand question se répond, /Huhuuuuuuuu /Kan Kan, c’est kan ré /Mbénè 3: Quand ré, c’est quoi la /Le Choeur des Conteurs : Quand réponse se questionne c’est que maturité se réveille et se révèle. /C’est kankan c’est quand kè ! Anguinguilayé ! /L’Auditoire : Yessé ! ”(WEREWERE-LIKING, 2013, p. 158)

Fonte: Fotografia de Leba Liking, postada por Werewere-Liking, 2019. Disponível em:
<https://encurtador.com.br/abeNX>

O corpo do djembê é feito pela escavação de um tronco de árvore, juntamente com uma superfície de pele de animal esticada. Quanto aos sons, mesmo sendo possível variar, temos três que são mais importantes: o baixo, um som grave e vibrante alcançado ao bater com a mão inteira no centro da pele; o tônico, um som cheio com frequências médias, para esse som, a pele deve ser batida mais próximo da borda, com todos os dedos apertados, sem utilizar o polegar ou a palma da mão; e o tapa, que no Brasil é comumente referido pelo termo em inglês "slap", seria o som mais agudo dentre os diversos sons que, dependendo do país, possuem diferentes formas de execução. No entanto, de maneira geral, também consiste em bater na pele próxima à borda, porém com os dedos afastados.

Dessa forma, na réplica, o som mais próximo do grave baixo seria o vocálico /ã/, do tônico o /e/, e o mais agudo do tapa: /ε/. O diálogo entre o Coro e Mbénè assume, assim, a forma de um jogo rítmico entre a linguagem dos instrumentos musicais e a linguagem humana, permitindo que a família instrumental transmita o conhecimento à Mbénè e alcance a comunicação através da mesma língua. Ao final, essa experiência se torna ainda mais coletiva com a integração do público que responde “Yessé!”, um elemento crucial que busca esse agir entrelaçado tanto dentro como fora da narrativa.

Por fim, sobre o segundo ensinamento, temos a explicação da importância do tambor um pouco antes de Mbénè seguir em sua missão de resgatá-lo:

O BAIXO CONTADOR DE HISTÓRIAS: O povo estava desesperado para vê-lo chegar com um tambor, quando precisávamos de armas ou bombas por que não!

O VELHO CONTADOR DE HISTÓRIAS ANÔNIMO: O povo era escravo em seu próprio solo por muito tempo, subjugado por Minanga²³⁹ vindos do outro lado do Mbéndem²⁴⁰. O povo só tinha orações e esperança para sobreviver.

O TECLADO CONTADOR DE HISTÓRIAS: E as orações de todos pela chegada de Njoo Mboongo exigiam armas mais poderosas, meios financeiros, tecnológicos e políticos mais importantes. O que um vulgar tambor poderia fazer?

O CORO DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS: O que um vulgar tambor poderia fazer?

OUTRO NARRADOR ANÔNIMO: Njoo Mboongo ia às tarefas com todos e à noite tocava tambor...

²³⁹ Pássaros místicos do país das águas que vêm sobre o planeta Terra apenas para trazer pragas. Nome usualmente utilizado para definir colonos brancos.

²⁴⁰ Mar ou oceano.

Ora, o tambor tinha um som particular que tocava o coração de todos os filhos do povo, exaltava-os e despertava neles sensações e sentimentos esquecidos! A VELHA CONTADORA DE HISTÓRIAS ANÔNIMA: Separados e dispersos, os filhos do povo recomeçam a regressar à terra! Logo, tantos retornaram que os espertos Minanga começaram a fugir. Eles começaram a tratar como parceiros e não houve guerra, mas união. E a nação prosperou, até se tornar um imenso império.²⁴¹ (Werewere-Liking, 2003, p.134, trad.nossa)

Nesse instante, nasce uma confrontação repentina entre a experiência coletiva dos contratempos de iniciação bassa permeado de narrativas fictícias e a mistura entre vivência histórica e onírica das gerações que antecederam a existência da criança Mbénè. É possível que seja justamente por isso que ocorreu a inclusão de personagens anônimos na peça, com o Narrador, o Velho e a Velha contadores de histórias podemos acessar o peso de gerações que enfrentaram o período colonial e adentrar seu universo sublime onde tambores são capazes.

Mais uma vez, a musicalidade que permeia tantos elementos como a família, os instrumentos e o próprio o texto, é uma ferramenta essencial para a criação e a redescoberta de significado, não apenas na manifestação da imaginação africana, mas também como um mecanismo de resistência ao colonialismo e de resgate de um passado coletivo originário.

Para a finalização deste capítulo, apesar da ausência de registros da peça encenada em 1996, gostaria de compartilhar o trecho de uma música composta por Werewere-Liking e Ben Mpeck chamada *Iniciação*, lançada a primeira vez em 2013, que reflete bem as ideias inscritas em *A criança Mbénè*:

O que seria necessário para nós é uma iniciação (...)
Iniciação, a rainha-mãe fez o som para criar conexão,
entre a antiga e a nova, para todas as gerações,
é uma chamada, porque é hora de tomar uma posição
a cultura é a nossa tocha, não há nada com maior esplendor
como ir mais alto se a ignorância é nosso executor
O conhecimento é uma arma que protege as tuas costas com furor
não espera até o último minuto segue o ritmo do tambor

²⁴¹ No original: “ La Basse Conteur: Le peuple fut désespéré de le voir arriver avec un tambour, alors qu’on avait besoin de fusils ou de bombes pourquoi pas ! /Le Vieux Conteur Anonyme : Le peuple était esclave sur son propre sol depuis trop longtemps, soumis par des Minanga venus de l’autre rive du Mbéndè. Le peuple n’avait plus que des prières et l’espoir pour survivre. /Le Clavier Conteur : Et les prières de tous pour l’arrivée de Njoo Mboongo réclamaient des armes plus puissantes, des moyens financiers, technologiques et politiques plus importants. Que pourrait alors faire un vulgaire tambour ? /Le Choeur des Conteur : Que pourrait alors faire un vulgaire tambour ? /Une Autre Conteuse Anonyme : Njoo Mboongo allait aux corvées avec tous et le soir, il jouait du tambour... /Or, le tambour avait un son particulier qui touchait le cœur de tous les fils du peuple, les exaltait et réveillait en eux des sensations et sentiments oubliés ! /La Vieille Conteuse Anonyme : Séparés et dispersés, les fils du peuple recommencèrent à revenir au pays ! Bientôt, ils furent si nombreux à revenir que les très futés Minanga commencèrent à déguerpir. Ils se mirent à traiter en partenaires et il n’y eut pas de guerre mais l’union. Et la nation prospéra, jusqu’à devenir un immense empire.”(Werewere-Liking, 2003, p.134)

Nos arbustos
E terras planas
As savanas africanas
E até mesmo em cena
A iniciação é feita urbana desde as tradições anciãs
Que a gente se libere das correntes para que um novo espírito impere²⁴²

Werewere-Liking e Ben Mpeck, 2023

Figura 11: Música Iniciação de Werewere-Liking e Ben Mpeck



Fonte: *Werewere-Liking feat Ben Mpeck – Initiation / Likébla (Audio Officiel)* – Werewere-Liking Officiel, 2023

Através dessa passagem musical, Werewere-Liking expressa seus anseios profundos de estabelecer uma ligação entre o passado e o presente, abrangendo todas as gerações por meio da iniciação. Se iniciar representa um convite para adotarmos uma postura em relação à cultura, um chamado que é transmitido por meio da arte e do conhecimento, com o objetivo de reescrever todas as agressões direcionadas às nossas memórias. É um mecanismo de defesa e libertação das amarras que há muito tempo estão fincadas em nossas mentes.

²⁴² No original : Ce qu'il faudrait à nous c'est une initiation (...) /Initiation, la reine mère a fait le son pour créer connexion, /entre l'ancienne et la nouvelle, pour toutes les générations, /c'est un appel car il est temps de prendre position /la culture est notre flambeau, il n'y à rien de plus beau /comment aller plus haut si l'ignorance est notre bourreau /le savoir est une arme protège ton dos /n'attend pas la dernière minute suit le tempo /Dans les brousses /Et les plaines /Les savanes africaines /Et même sur la scène /L'initiation se fait urbaine depuis les traditions anciennes /On se libère des chaînes pour qu'un nouvel esprit règne (Werewere-Liking, Ben Mpeck, 2013)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nós choramos a noite toda
E o galo cantou no tûmulo do Ancestral
Ah! esses ossos empoeirados
que se põem a saltitar
como antílopes e como gazelas
Njambé, foi bem você que ornou
na cabeça do galo esta língua do sol porque
em sua garganta corre uma cascata de luz
E o galo clamou o amanhecer da grande partida
E o galo cantou na frente da piroga
IN-DE-PEN-DÊN-CI-A!
Venham, filhas do meu povo
O sol já nasceu
Aqui está o tûmulo do Anciã
E a grande Ceiba das verdes antepassados
E a fonte sagrada onde vamos apimentar
A força do nosso sangue*

*Eis o umbigo da grande família
Venham, filhas do meu povo
Valentes aljavas de nossas flechas emplumadas
Ergam-se, rompam suas cercas, mulheres por muito tempo em pouso.*

*Subam na garupa das estrelas cadentes
Venham, batam palmas, crepitem e dancem
Num pé, em dois pés, em três pés
Tambores, sinos, madeira seca
Sinos, tambores, madeira seca
Deem ritmo às vibrações masculinas de um povo que se ergue
Que suas risadas se misturem aos antigos soluços.*

*Gente do meu povo
Venham todos, venham todas,
Vamos todos juntos tecer uma mesma coroa,
Com a liana mais resistente da floresta virgem,
Sob a grande Ceiba onde celebrávamos nossos antepassados,
E à noite, dançaremos ao redor da mesma fogueira,
Porque juntos, sobre a tûmulo do Anciã,
Teremos feito germinar uma grande Cidade.²⁴³*

²⁴³ No original: “Nous avons pleuré toute la nuit /Et le coq a chanté sur la tombe de l’Ancêtre /Ah ! ces os poussièreux / qui se mettent à gambader / comme des antilopes et comme des gazelles /Njambé, c’est bien toi qui a ourlé / sur la tête du coq cette langue de soleil parce / que son gosier roule une cascade de lumière /Et le coq a clamé l’aube du grand départ /Et le coq a chanté sur le front de la pirogue /IN-DE-PEN-DAN-CE ! / Venez, filles de mon peuple /Le soleil s’est levé /Voilà la tombe de l’Aïeul /Et le grand fromager des vertes parentales /Et la source sacrée où nous repimenterons /La force de notre sang /Et voici le nombril de la grande famille /Venez, filles de mon peuple /Vaillants carquois de nos flèches emplumées /Remontez, brisez vos parcs, femmes longtemps en jachère. /Remontez sur la croupe des étoiles filantes /Venez, battez des mains, crépitez et dansez /Sur un pied, sur deux pieds, sur trois pieds /Tambours, grelots, bois sec /Grelots, tambours, bois sec /Rythmez le mâles vibrations d’un peuple qui se lève /Que vos rires se mêlent aux antiques sanglots. /Hommes de mon peuple /Venez tous, venez toutes /Nous allons tous dresser une même couronne /Avec la liane la plus dure de vierge forêt /Sous le

Finalmente, a música irrompe triunfante, e pode-se ouvir aqueles que *cantam, porque numa melodia acendem no coração do povo a esperança de um mundo novo e a luta para se viver em paz*²⁴⁴. Agora, na continuação do poema de Ngandé, o choro se transforma em riso, e os corpos acudados se levantam e dançam. São pelos cantos que os prantos se dissolvem e se pode convocar à celebração da ancestralidade, entrelaçando, mais uma vez, elementos de música, ritual e narrativa.

Ngandé foi integrado à introdução e à conclusão deste estudo, em conjunto com referências de canções brasileiras, com o propósito de demonstrar a ressonância desse imaginário sonoro que, mesmo marcado pelo colonialismo, busca ao mesmo tempo resgatar uma memória originária de tempos que o antecedem. Este estudo foi iniciado com o objetivo específico de investigar a obra da autora Werewere-Liking. No entanto, como aspecto preliminar conclusivo digno de atenção, emerge a constatação de que um vasto domínio de pesquisa se desvela quando se aborda essa musicalidade quase inerente às literaturas africanas. Autores de distintas origens geográficas na África, como Taos Amrouche (Argélia), Mongo Beti (Camarões), Kangni Alem (Togo), Ken Walibora (Quênia), Mohamed Suleiman (Sudão), Camara Laye (Guiné), Ahmadou Kourouma (Costa do Marfim) e Chinua Achebe (Nigéria), encontram-se entrelaçados em um estudo organizado por Mangoua (2009), cujo foco incide precisamente na análise da manifestação musical presente em suas obras literárias.

Portanto, ao recapitular os aspectos centrais deste estudo, que centraliza Werewere-Liking como foco de minhas considerações finais, é imperativo ponderar sobre as ramificações de todas as investigações aqui apresentadas, em prol de futuras pesquisas que abarquem a ampla variedade de autores que exploram em suas obras os resquícios do período colonial e suas estratégias de defesa transmitidas em suas memórias.

Na primeira parte desta análise sobre a influência colonial religiosa na região, estabelecemos uma correlação profunda entre religião e música ao destacar a distinção entre o som grave e imponente dos tambores africanos e os sons agudos dos instrumentos presentes na Bíblia cristã, como harpas, liras e címbalos. Este contraste, além de ressaltar as diferentes

grand fromager où nous fêtions nos parentales /Et le soir, nous danserons autour du même feu /Parce qu'ensemble, sur la tombe de l'Aïeul, /Nous aurons fait germer une grande Cité. ” (Ngandé, 1974, p. ?)

²⁴⁴ Em referência à música "Minha Missão" composta por João Nogueira e interpretada por diversos artistas. Ela faz parte do repertório do samba brasileiro e foi lançada originalmente em 1978 no álbum "Espelho", de João Nogueira.

tradições musicais, evidenciou como as frequências sonoras se comportam no espaço acústico, com os sons agudos muitas vezes sobrepondo-se aos graves (Magalhães, Alves, 2017).

No entanto, apesar da intensidade do trabalho missionário sobre os valores religiosos da nação Bassa, este não conseguiu penetrar plenamente na cultura local, o que demonstra a resistência desse povo até mesmo por meio da expressão musical. Minha analogia com as leis da física considerava a proximidade entre os missionários e o povo Bassa, assim como entre os sons agudos e graves, destacando a complexidade das interações culturais e sociais.

Ao chegarmos à conclusão deste estudo, é pertinente acrescentar que, conforme observado ao longo da história, o ar oferece maior resistência à transmissão de altas frequências sonoras, resultando em uma distorção no espectro de frequências (Fernandes, 2002, p. 33). Isso implica que, em distâncias maiores, os sons graves são, na verdade, mais audíveis em relação aos agudos, um fenômeno que pode ser comparado às dinâmicas culturais onde as tradições profundamente enraizadas tendem a ressoar com mais intensidade em meio às influências externas. Esta constatação destaca não apenas a resiliência cultural, mas também a vitalidade e a complexidade das interações entre poder, resistência e identidade nas sociedades colonizadas.

Ainda nessa primeira parte, após explorar os intrincados caminhos da intersecção entre música, história, religião e cultura na nação Bassa, assim como a ressonância desses elementos na obra de Werewere-Liking e no teatro contemporâneo da África Subsaariana de língua francesa, é possível concluir que a musicalidade transcende sua função meramente estética. Ela emerge como um elemento vital na tessitura social e na cura de males sociais, funcionando como um veículo de conexão com as tradições ancestrais, de resistência e de construção identitária.

Ao analisar o desenvolvimento do teatro na região, percebemos uma mudança de paradigma, passando da reabilitação histórica para um questionamento mais profundo das estruturas sociais e estéticas eurocêntricas, em busca de uma expressão genuinamente africana. Esse movimento não apenas resgata a riqueza cultural originária, mas também a reinventa, promovendo uma síntese criativa que transcende fronteiras e estereótipos.

Assim, a obra de Werewere-Liking e o contexto teatral que a circunda não são apenas reflexos da história e das lutas do povo Bassa, mas também catalisadores de mudanças sociais e culturais. Ao reconectar-se com suas raízes e reinventar tradições, tanto a autora quanto os artistas contemporâneos da região desempenham um papel crucial na construção de uma narrativa cultural de resgate à memória daquele povo. Portanto, a música, a religião e o teatro

emergem como formas de expressão artística e como agentes de transformação social e cultural, que transcendem fronteiras geográficas e temporais.

Na *Parte II*, diante da análise dos rituais do povo Bassa, torna-se clara a complexidade e a profundidade dos elementos simbólicos e práticas presentes. Esses rituais dialogam com as canções épicas e seu fazer teatral tradicional, e com a expressão teatral contemporânea de Werewere-Liking. Ao explorar a interconexão entre a coletividade, a música e a busca pela verdade, percebemos não apenas a eficácia desses rituais na cura e na resolução de conflitos, mas também sua relevância como expressões genuínas de uma cosmovisão ancestral. No entanto, é crucial reconhecer as tentativas eurocêntricas de desqualificar e reinterpretar tais práticas, resultando em uma amputação da memória ancestral e na imposição de narrativas coloniais.

A voz, tanto literal quanto figurativamente, emerge como um elemento central nesse contexto, representando não apenas a expressão individual, mas também a resistência frente às tentativas de silenciamento e assimilação. A voz, enquanto instrumento humano, transcende as fronteiras tangíveis, sendo intrinsecamente ligada à identidade e à história de um povo. Portanto, qualquer tentativa de exportar ou reinterpretar os rituais Bassa deve levar em consideração a integralidade e a autenticidade dessas práticas, reconhecendo os símbolos de resistência que mantiveram essa cultura viva até os dias atuais.

Ao compreender a importância da voz, da música e dos rituais dentro do contexto Bassa, somos confrontados com a necessidade de uma abordagem mais inclusiva e respeitosa em relação ao conhecimento tradicional e às práticas culturais nativas. A superação das dicotomias eurocêntricas, o olhar crítico frente às bibliografias e a valorização da pluralidade de vozes e perspectivas são fundamentais para promover uma compreensão mais profunda das tradições ancestrais e para construir pontes de diálogo e colaboração entre diferentes culturas e sociedades.

Na terceira parte, podemos concluir que a obra de Werewere-Liking, especialmente sua escrita em *Orfeu Dafrik*, revela uma riqueza intrínseca à cultura Bassa, explorando a interconexão entre linguagem verbal e musicalidade. A palavra não apenas transmite conhecimento ancestral e tradição, mas também atua como uma força vital que resgata e recria os modelos ancestrais na consciência das futuras gerações. A musicalidade presente na linguagem reflete a herança cultural, o combate ao colonialismo e a busca por uma identidade anticolonial.

O estudo da prosódia da língua Bassa, especialmente em relação aos melismas e variações musicais presentes na linguagem oral, oferece uma importante contribuição aos estudos linguísticos, destacando a singularidade e a complexidade da cultura Bassa. A análise da escrita de *Werewere-Liking* no romance revela como a musicalidade da linguagem é empregada para transmitir narrativas e questões profundamente enraizadas na experiência coletiva do povo Bassa, como a resistência à opressão colonial e a busca por uma identidade cultural autêntica.

Além disso, a obra de *Werewere-Liking* também aborda temas como a subversão dos padrões culturais e a emancipação da figura feminina, evidenciando como o ritmo, tanto na música quanto na linguagem, desempenha um papel central na transformação e na ressignificação das tradições.

Ademais, *Werewere-Liking* destaca a importância da iniciação não apenas como um aspecto ritualístico, mas como uma tradição fundamental dentro da sociedade camaronesa Bassa contemporânea. A reverência à iniciação, tanto no passado, com os ditos bardos bassas, quanto no presente, com os atores envolvidos na criação do teatro-ritual, demonstra a continuidade e a relevância dessas práticas ao longo do tempo. Uma outra questão é que a obra de *Werewere-Liking* também aborda a ideia de família como uma forma de resistência frente à persistência da dominação colonial. É pela família de instrumentos que se pode desempenhar um papel central na organização social e na transmissão de conhecimento e tradição.

Por fim, a musicalidade que permeia a obra de *Werewere-Liking* emerge como uma ferramenta essencial para a criação e a redescoberta de significado. Essa musicalidade não apenas reflete a imaginação africana, mas também atua como um mecanismo de resistência ao colonialismo e de resgate de um passado coletivo originário. Com base nesta pesquisa, surgem diversas questões que delineiam possíveis direções para estudos futuros. Uma delas é a investigação das canções épicas em sua língua original, o Bassa, e toda a musicalidade que pode não ter sido plenamente compreendida devido ao foco na tradução para o francês. Além disso, há o interesse em explorar mais a fundo a representação e valorização da família na literatura africana, especialmente sua relação com a música. Enfim, uma área de pesquisa promissora seria a análise de como outros autores africanos contemporâneos utilizam a musicalidade para transmitir narrativas culturais e sociais, contribuindo para uma compreensão mais ampla do papel da música na literatura. Essas investigações têm o potencial de enriquecer nossos estudos acadêmicos, nosso entendimento da cultura africana e de nossas raízes enquanto brasileiros.

REFERÊNCIAS

ABWA, Daniel. **Cameroun: histoire d'un nationalisme 1884-1961**. Éditions CLÉ : Yaoundé, 2010.

ACHEBE, Chinua. **Le monde s'effondre**. Traduction de Michel Ligny. France : Editions Présence Africaine, 2000.

AGAWU, Kofi. **L'imagination africaine em musique**. Paris : Philharmonie de Paris Edition, 2020.

_____. **O tonalismo como força colonizadora na África**. Tradução: PADOVANI, José Henrique. Revista Vórtex, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-34, 2021.

AMORIM, Marília. **Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas**. In Cadernos de Pesquisa, n. 116, julho/ 2002 Cadernos de Pesquisa, n. 116, p. 7-19, julho/ 2002

ARISTÓTELES, HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2002.

AROM, Simha. **African polyphony and polyrhythm**. Musical structure and methodology. Translated by Martin Thom, Barbara Tuckett and Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press: 1991.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006

_____. **Oeuvres Complètes tome I à XXV**. Gallimard : Paris, 1976-1984.

BAGHIO'O, Jean-Louis. **Le Colibri blanc : mémoires à deux voix**. Paris : Éditions Caribéennes, 1980. Disponível em : < <https://www.erudit.org/fr/revues/fa/2002-n13-fa1812314/1005253ar.pdf> > Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo : Cultrix, 2006.

_____. **Image, Music, Text**. New York: Hill and Wang, 1977.

BATCHOU, Franck William. **Le Hilun bassa'a, l'ancêtre de la guitare moderne protégé à l'Oapi**. Disponível em: <<http://blogfrankwilliam-com.over-blog.com/article-le-hilun-bassa-a-l-ancetre-de-la-guitare-moderne-protege-a-l-oapi-69894954.html>> Acesso em 25 de março de 2022.

BELLNOUN-MOHMA. **Dictionnaire Bassa-Français**. Préface du Père Meinrad Pierre Hegba. Paris : L'Harmattan, 2008.

_____. **Dictionnaire Français-Bassa**. Préface du Père Meinrad Pierre Hegba. Paris : L'Harmattan, 2008.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón; **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. - 1. ed. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2018.

CENTRE ORSTOM DE YAOUNDE. 1969. Disponível em : <https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers07/02875.pdf> Acesso em 28 de outubro de 2023.

COMTET, Julien. **Mémoires de Djembéfola: Essai sur le tambour djembé au Mali - Méthode d'apprentissage du djembé avec partitions et CD**. Paris : Editions L'Harmattan, 2012

CONDE, Maryse et al. **Plays by women**. Book two, An International Anthology. New York: Ubu Repertory Theater Publications, 1994.

CORNEILLE, Pierre. **Of the three Unities of Action, Time, and Place**. Translated by Donald Schier. In: ADAMS, H. **Critical Theory since Plato**. Chicago: Harcourt, 1971.

COUTO, Mia. **Sombras da água**. As areias do imperador 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DERIVE, Jean (dir.). **L'épopée: unité et diversifité d'un genre**. Paris: Khartala, 2002.

DAHLET, Véronique Marie Braun. **A entonação no dialogismo bakhtiniano**. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, João Cândido. **Acústica e ruídos.** Bauru: UNESP - Faculdade de Engenharia. 2002. Disponível em: <https://www.temseguranca.com/wp-content/uploads/2015/06/AC%DASTICA-E-RU%CDDOS-APOSTILA-1%BA-PARTE-Jo%C3o-Candido-Fernandes.pdf>. Acesso em: 19 de janeiro de 2024.

FIORIN, José Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade.** In: BRAITH, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FREITAS FERNANDES, Aurélien. **Le Concert Party hier et aujourd'hui en Afrique de l'Ouest.** Une enquête de terrain (évolution historique, approche anthropologique, questions dramaturgiques, enjeux esthétiques et sociologiques). Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) Faculdade de Artes e Mídias, Universidade Sorbonne Nouvelle: Paris, 2023.

HENRIQUE VIEIRA LOURENÇO, Thaynara. **Do dialogismo à estética polifônica nas didascálias do teatro ritual de Werewere-Liking Gnepo.** *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 17, n. 3, p. Port. 105–128 / Eng. 117, 2022. DOI: 10.1590/2176-4573p55416. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/55416>. Acesso em: 26 nov. 2023.

HOURANTIER, Marie José ; WEREWERE-LIING ; SCHERER, Jacques. **Du Rituel a la scene chez les Bassa du Cameroun.** Paris: A.-G. Nizet, 1979.

IYEBI-MANDJECK, Olivier. **Préservation du patrimoine et construction des espaces touristiques au Cameroun.** Communication au colloque de Buéa sur Valorisation du Patrimoine et diversités culturelles. Buée, 1^{er} et 2 juin 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguistics and Poetics.** In: SEBEEK, T. A. **Style in Language.** Cambridge: MIT Press, 1960.

KEIL, Charles. **Tiv Song: the sociology of art in a Classless Society.** Chicago : University of Chicao Press, 1979.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. -1 . ed. - Rio de Janeiro : Cobogó, 2019.

KOKOATDAWN PRODUCTIONS. **The Talking Drummer - Adebisi Adeleke**. Youtube, 8 de nov. de 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/ChBOHV1rUXg?si=Ku155wFc2GjUItRN>>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

KOZAKEVICH, Gabriel Vilella; SILVA, Rosemeri Maurici; **Tuberculose: revisão de literatura**. Arquivos catarinenses de medicina, 2015. Disponível em: <<https://revista.acm.org.br/index.php/arquivos/article/view/46/42>> Acesso em 11 de maio de 2022.

LANGER, Susanne. **Feeling and Form: A Theory of Art**. New York : Charles Scribner's Sons, 1953.

LOCATELLI, Aude e LANDEROUIN, Yves (Sous la direction de). **Musique et roman**. Paris : Editions le Manuscrit, 2008.

LOCK, Etienne. **Ruben Um Nyobè (1913-1958)**, 2016. Disponível em : <<https://www.blackpast.org/global-african-history/ruben-um-nyobe-1913-1958/>> acesso em 18 de março de 2022.

LOKLOKFAFA MUSIC. **Ostinato**. Youtube, 12 de nov. de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/F1_4zDfIxU8?si=fBz0w2iZWT-Y9IPV> Acesso em: 05 de dezembro de 2023.

MAGALHÃES, Diogo Amaral e ALVES, José de Pinho. **Por que é mais difícil escutar os sons graves do que os sons médios e agudos?** 2017 Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5976865.pdf>> Acesso em 2 de setembro de 2023.

MAKASSO, Emmanuel-Moselly. **Intonation et mélismes dans le discours oral spontané en bàsàa**. Linguistique. Université de Provence - Aix-Marseille I, 2008.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica**. Princípios e práticas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016.

MANGOUA, Robert Fotsing. **L'imaginaire musical dans les littératures africaines**. L'Harmattan : Paris, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBENG, André. **Recueils de chansons épiques du peuple bassa du Cameroun**. Les murmures de l'arc-en-ciel. L'Harmattan : Paris, 2007.

MED, Bohumil. **Teoria da música** – 4. Ed. Ver. E ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MÉDÉHOUEGNON, Pierre. **Le Théâtre Francophone de l'Afrique de l'Ouest**. Des origines à nos jours (Historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin). CAAREC EDITION : Jéricho-Cotonou, 2010.

_____. **Entretien avec Werewere-Liking** . Riviera II : Paris, 2002.

MESQUITA, Armindo Teixeira (2012). **A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos**. Álabe 6. Disponível em : < www.revistaalabe.com > Acesso em 23 de setembro de 2022.

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. Hormé – Paidós: Buenos Aires, 1961.

MORSON, Gary Saul. e EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 248.

MUNANGA, Kabengele. **Afinal, o que é a negritude?** Publicado em 26 de junho de 2023. Disponível em : <<https://encurtador.com.br/ctyIT>> Acesso em 17 de dezembro de 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **Quilombismo: um conceito científico histórico-social**. In: **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 2. ed. Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Palmares / OR Editor Produtor, 2002

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musicologie générale et sémiologie** . Coleção Musique / Passé / Présent. Paris: C. Bourgois, 1987.

NEWTON, Isaac. **The Principia: mathematical principles of natural philosophy**. 3rd ed. Traduzido por I. B. Cohen and A. Whitman. UC Press, San Francisco, CA, 1999.

NGANDÉ, Charles. **Indépendance**. In : KESTELOOT, Lilyan. **Neuf poètes camerounais : anthologie**. Yaoundé : Editions Clé, 1974.

NJOCK, Manuna Ma. **Orphee d'Afrique** – Théâtre Rituel. Paris: Editions l'Harmattan, 1981.

NJOCK, Pierre Emmanuel. **Dictionnaire bàsàa-français-anglais-allemand**. 2019. Disponível em : <<https://www.webonary.org/basaa/browse/browse-vernacular-french/?lang=en>> Acesso em: 20 nov. 2023.

OKUNOLA, Rashidi Akanji e OJO, Matthias Olufemi Dada Zangbeto. **The Traditional Way of Policing and Securing the Community among the Ogu (Egun) People in Badagry, Nigeria**. Issues in Ethnology and Anthropology, n. s. Vol. 8. Is.1, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/310602020_Zangbeto_The_Traditional_Way_of_Policing_and_Securing_the_Community_among_the_Ogu_Egun_People_in_Badagry_Nigeria> Acesso em 4 de dez.de 2023.

OSÓRIO, Flávia de Lima; SILVA, Uanda Cristina Almeida; MENDES, Ana Irene Fonseca; PAVAN-CÂNDIDO, Caroline da Cruz. **Psicoterapias: conceitos introdutórios para estudantes da área da saúde**. Medicina (Ribeirão Preto, Online.) 2017;50(Supl.1),jan-fev.:3-21 Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-7262.v50isupl1.p3-21>> Acesso em 22 de novembro de 2023.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PENNA FILHO, Pio e KOFFI, Robert Badou. **A França na África: as intervenções militares e suas motivações – o caso da costa do marfim**. Carta Internacional, 9(2), 2014, p. 156–172. <<https://doi.org/10.21530/ci.v9n2.2014.197>> Acesso em 20 de março de 2022.

PILLOT, Chistine. **Le « Vivre vrai » de Werewere Liking**. Théâtres théâtre, Paris : Notre Librairie, 1990, n° 120, Revue du livre : Afrique Noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud : teatro e ritual**. Annablume; Fapesp: São Paulo, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. **A rubrica como Literatura da Teatralidade: modelos textuais e Poética da Cena**. Revista sala Preta, São Paulo, n1., 2001.

_____. **O parto de Godot – a rubrica como poética da cena**. São Paulo: HUCITEC / FAPESP, 1999.

RIBEIRO, Solange. **Literatura e música**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2002.

ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de polifonia**. Letras, Curitiba, n.41 -12, p,207-220,1992-93. Editora da UFPR

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. et al; **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Título original: Lexique du drame moderne et contemporain. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013

_____. **Poética do drama moderno de Ibsen à Koltès**. Título original: Poétique du drame moderne de Ibsen à Koltès. Sao Paulo: Perspectiva, 2017.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Négritude et civilisation de l'universel**. Liberté III. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

SUTHERLAND-ADDY, Esi; DIAW, Aminata. **Women writing Africa, West Africa and Sahel**. The Feminist Press at CUNY, 2005.

TJOMB, Samuel Brice. **The case of Ngog Lituba the Sacred Mountain of the Bassa, Mpo'o And Bati Peoples**. Disponível em: <<http://www.eco-spirituality.org/e-nglituba.htm>> Acesso em 14 de fevereiro de 2022.

_____. **Ngog Lituba (la pierre percée)**. Disponível em: <<https://www.eco-spirituality.org/ngoglituba.htm>> acesso em 10 de outubro de 2023.

TRAORÉ, Bakary. **Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales**. Présence Africaine : Paris, 1958.

TSOFACK, Jean-Benoît. **(Dé)nominations et constructions identitaires au Cameroun**. Cahiers de sociolinguistique, 2006/1 (n° 11), p. 101-115. DOI : 10.3917/csl.0601.0101. Disponível em : <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2006-1-page-101.htm>> Acesso em 10 de abril de 2023.

VILAR, Jean. **De la tradition théâtrale**. Paris: Gallimard, 1963.

VILLAGEKIYI. **Arbre Dieu (Elevation) ultime chapitre by Werewere Liking**. Youtube, 13 de nov. de 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/WPUbWu1mhiM?si=whkoGJK3wvHCUjmi>> Acesso em: 04 de dez.de 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

WEREWERE-LIKING. **L'Enseignement de l'éveilleuse d'étoiles** (Ntôrôl Tchôrôt). Panafrika, 2013.

_____. **Le parler-chanter**. Édition bilingue français-italien des pièces « La veuve Diyilèm (dilemme) » et « L'enfant Mbénè ». Italia : L'Harmattan, 2003.

_____. **Théâtre moderne d'Afrique noire : crever aujourd'hui ou réinventer une renaissance...**, in **Théâtres d'Afrique noire, Alternatives théâtrales**, n° 48, juin 1995, p.26

_____. **Une Nouvelle Terre**. Abidjan: Les Nouvelles Editions Africaines , 1980.

_____. **Orphee Dafric**. Paris: L'Harmattan, 1981.

_____. **Elle sera de jaspe et de corail** (journal d'une misovire). Paris: L'Harmattan, 1983.

_____. **La mémoire amputée**. Mère Naja et Tantes Roz, chant-roman. Forcalquier :Éditions les Prouesses, 2022.

WEREWERE-LIKING OFFICIEL. **Werewere-Liking feat Ben Mpeck – Initiation / Likébla (Audio Officiel)**. Youtube, 11 de maio de 2023. Disponível em : <https://youtu.be/_X6uzikYF4?si=rpkW0tOvH9C1Pyzz> Acesso em: 20 de dezembro de 2023.

WOGNOU, Jean-Marcel Eugene. **Les Bassas du Cameroun**. Monographie historique d'après la tradition orale, Harmattan : Burkina , 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

ANEXO I – CANTOS DU KI-YI²⁴⁵

Figura 12 – Fundadora do Vilarejo Ki-Yi, Werewere-Liking em cena



Fonte: <https://villagekiyi.com/nos-fondateurs/> , 2023

“Em algumas canções, os leitores, surpresos com a aparição de noções como o hermafroditismo, e até mesmo esoterismo, pensarão que eles não vêm da tradição bassa, quererão entender a origem e medir a importância da influência ocidental e judaico-cristã no ensinamento de “Minha Velha”.

Que se sintam melhor. Se essa influência real e muitas vezes reivindicada por si mesma, tanto nas suas admirações como nas suas rejeições, lhe permitiu uma formulação talvez mais sincrética da sua própria tradição, a realidade dessas noções na sua cultura de origem existe. A título de exemplo, a iniciação feminina mais elevada, o Koo (caracol) e da qual era uma erudita, baseia-se na compreensão do hermafroditismo como último passo para a mulher realizada, preparada para garantir o mais harmoniosamente e eficazmente possível a continuidade e o progresso da sua sociedade.

²⁴⁵ Todas as citações e canções foram retiradas do livro “L’enseignement de l’éveilleuse d’Étoiles”, 2013, de Werewere-Liking.

E esse ensinamento, completamente esotérico, sobreviveu todas as agressões infligidas às nossas memórias pela cultura dominante dos séculos durante e até hoje, testemunho da sua solidez e da da sua capacidade de resistência.”²⁴⁶

Werewere-Liking

Figura 13 – Co-fundadores Nserel Njock e Pape Gnepo



Fonte: <https://villagekiyi.com/nos-fondateurs/>, 2023

²⁴⁶ No original: “ Dans certains chants, des lecteurs, surpris de voir apparaître des notions comme l’hermaphrodisme, et même l’ésotérisme, penseront que cela ne vient pas de la tradition Bassa, voudront comprendre l’origine et mesurer l’importance de l’influence occidentale et judéo-chrétienne dans l’enseignement de « Ma Vieille ». /Qu’ils se rassurent. Si cette influence réelle et souvent revendiquée par elle-même, tant dans ses admirations que dans ses rejets lui a permis une formulation peut-être plus syncrétique de sa propre tradition, la réalité de ces notions dans sa culture d’origine existe bel et bien. À titre d’exemple, l’initiation féminine la plus élevée, le Koo (escargot) et dont était une érudite, est basée sur la compréhension de l’hermaphrodisme en tant qu’ultime étape pour la femme accomplie, préparée à garantir le plus harmonieusement et le plus efficacement possible la continuité et le progrès de sa société. /Et cet enseignement, complètement ésotérique a survécu à toutes les agressions infligées à nos mémoires par la culture dominante des siècles durant et jusqu’à nos jours, témoignant de sa solidité de sa capacité de résistance.” (Werewere-Liking, 2013, p. 201)

Canto 1 : Ki-Yi Mbock original em Bassa

Ngim yi yada i yé mu lè him ut a nlama yi ndi to a'a ba a nléba i
yom a loo i bong hina nkong hisi
I nsèmba bé I nlèha bé ndi i lak ba i moo ma hii mut,
I yi di nsébél ibésni lè Ki-Yi Mbock
Inyu mut binam, Ki-Yi Mbock i yé ndigui yi inyu yé nyèmètè ni ning
Yé imbaa Ning yo iso
Lèlaa hipéda hé hi ning hi nla hôla tolè hi nla ôbôs Ning yo iso
Lèlaa a nla tètèp lihôla tolè lihôbôs
Hala ni wèè a nyila mbépba woo i têt
Djon Batôp Mbéé ba bi têt lè:

“Yi la tola lè Yi mal be
A wènu u nyi, yi lè u malak bé yi
Ndi u yén'u nléba.
A wè nu u nléba, yi lè u nla bon kii u nla nwas
Bon'kii Nwas bi mbat saa
Lè ndi hiki yom i ba i homa wé i we
Hisi, Malé, Maaa, kèi, hié,
Nguï, Mbu ni Tchôrôt
Mbock : Ngué, Mbéé, Nding, Koo, Um inkoda inton
Ha ndi wèèk wa yi Liyis Yi
Yi kénè ni Lôôs, Yi Libok ni Lihèk
A ki Massoda tètè kiki ba nsék wè, kiki ba'n o wè ngédi balam
Maton ma Nkwang, Maniga ma Mamanink Mbèm Malong, Mbombock
U nla kè ni nsang n'èm libum wètèwètè u yé Sôgôl Sôgôl ».

Canto 1 : Ki-Yi Mbock tradução em Português

Último Saber do Universo

Há um conhecimento que todo homem deve alcançar
Para cumprir o seu papel nessa terra.
Aqui saber implacável, mas acessível a todos,
Aqui chamado Último Saber do Universo.
Para um humano, o último saber é sobre si mesmo,
Sobre a sua própria vida em relação à VIDA de tudo:
Como sua própria vida pequena se torna benéfica
Ou prejudicial à VIDA em geral.
Como temos o poder de escolher
E como somos então responsáveis por isso.
Então as Cantoras de gêneses cantaram:

“Saiba isso mesmo que o conhecimento não se esgote
Você que sabe, sabe que ainda não sabe tudo
Mas quem procura acha
Você que encontrou, saiba pegar ou deixar, fazer ou não fazer
Porque fazer como deixar exige compensação
Para que tudo esteja em seu devido lugar
Terra, água, rochas, ferro, fogo
Céu, ar e planetas
Universo arranjado: Justeza Genesis Esoterismo Hermafroditismo
Conhecimentos Ocultos na Curva da Cana
Então na sua vez você vai saber fazer sentar o saber
Conter, Transmitir, Organizar e Criar
Ó Bem-Aventurado, vê como te distinguimos,
Como te dão nomes de bravura:
Pintas de Plumagem de Pintada, Conivência de Símbolos,
Rumores de Povos, Arranjador de Universo
Você pode ir em paz, no peito seu coração puro

Porque você é Antepassado dos Avós”

“Sim, na percepção que cada povo tem da sua primeira gênese são contadas todas as suas grandezas e limites. À medida que evolui, cada povo deveria poder questionar-se a partir da sua gênese; avaliar-se e avaliar a sua evolução ou regressão, as suas consciências e os seus desvios, o seu gênio e os seus abismos. Se não todas, mas provavelmente a maioria das culturas tem uma narrativa, um mito das origens.”²⁴⁷

Werewere-Liking

Figura 14: Grupo Ki-Yi dançando



Fonte: <https://villagekiyi.com/visiter-le-village/>, 2023

²⁴⁷ Sobre a gênese, Werewere nos citou o que seu Mestre, Ngo Biyong bi Kuban, lhe disse: “Onde encontraremos a força para avançar sem uma motivação maior do que nossas próprias aspirações, e mais forte do que todos os medos do desconhecido? E como ter uma grande aspiração sem modelo? E onde encontrar modelos melhores do que na gênese da criação? Seremos capazes de criar algo maior do que Hilólômbi? E poderemos aspirar mais alto do que as primeiras criaturas espirituais? As mesmas que, muito antes dos humanos, pressentiram a sua existência e descobriram nele a sua própria ascendência... Esquecer o conjunto da primeira gênese é perder toda a referência à grandeza do seu povo. É perder-se a si mesmo. Sei que a nossa sociedade estará perdida assim que se esquecer completamente do canto da sua primeira gênese. E a minha esperança é que tu a transmitas e que ela não se perca”.

Canto 1 : Ki-Yi Mbock traduction em Francês

Ultime Savoir de l'Univers

Il y a un savoir que tout homme doit atteindre
Pour bien remplir son rôle sur cette terre.
Ici savoir implacable, mais accessible à tous,
Ici nommé Ultime Savoir de l'Univers.
Pour un humain, l'ultime savoir porte sur soi-même,
Sur sa propre vie par rapport à la VIE de tout :
Comment sa propre petite vie devient-elle bénéfique
Ou nuisible à la VIE en général.
Comment on a le pouvoir de choisir
Et comment donc on en est responsable.
Alors les Chanteuses de genèses ont chanté :

« Sache cela même si le savoir ne s'épuise pas
Toi qui sais, sache que tu ne sais pas encore tout
Mais qui cherche trouve
Toi qui as trouvé, sache prendre ou laisser, faire ou ne pas faire
Car faire comme laisser exigent compensation
Pour que tout soit à sa juste place
Terre, eau, roches, fer, feu
Ciel, air et planètes
L'Univers arrangé : Justesse Genèses Ésotérisme Hermaphrodisme
Savoirs Occultes à la Canne Courbe
Alors à ton tour tu sauras faire asseoir le savoir
Conter, Transmettre, Arranger et Créer
Ô Bienheureux, vois comme on te distingue,
Comme on te couvre de noms de bravoure :
Pois de Plumage de Pintade, Connivence de Symboles,
Rumeurs de Peuples, Arrangeur d'Univers
Tu peux aller en paix, au ventre ton coeur tout pur
Car tu es Ancêtre des Grands-Pères »

« Oui, dans la perception que tout peuple a de sa première genèse sont contenues toutes ses grandeurs et ses limites. Au fur et à mesure de son évolution, chaque peuple devrait pouvoir se remettre en cause à partir de sa genèse ; s'évaluer et évaluer son évolution ou sa régression, ses constances et ses dérapages, son génie et ses gouffres. Sinon toutes, mais probablementt la majorité des cultures ont un récit, un mythe des origines.»²⁴⁸

Werewere-Liking

Figura 15: Grupo Ki-Yi mascarados



Fonte: <https://villagekiyi.com/visiter-le-village/>, 2023

²⁴⁸ À propos de la genèse, Werewere nous a cité ce que son Maître, Ngo Biyong bi Kuban, lui disait : « Où trouverons-nous la force d'avancer sans une motivation plus grande que nos propres aspirations, et plus forte que toutes les peurs de l'inconnu ? Et comment avoir une grande aspiration sans modèle ? Et où trouver de meilleurs modèles que dans la genèse de la création ? Pourrons-nous créer plus grand que Hilólômbi ? Et pourrons-nous aspirer plus haut que les premières créatures spirituelles ? Celles-là même qui, bien avant les humains, pressentirent son existence, et découvrirent en lui leur propre ascendance ?...Oublier le Mbéé de la première genèse, c'est perdre toute référence à la grandeur de son peuple. C'est se perdre soi-même. Je sais que notre société sera perdue dès qu'elle aura complètement oublié le chant de sa première genèse. Et mon espoir est que toi, tu la transmettes et qu'elle ne se perde point ».

Canto 2 : Mbée Bibée original em Bassa

Bibée, yom yoki iyo i bé bé i nin'.

Pék i Hilôlômbi yotama yon i bé i ségui há i hôlô i nin

Kii Hilôlômbi a nlèn'Nséguék bissu

HIAÔÔÔÔ HIAÔÔÔÔ, TSIFOUTSIRA

Pék yé i kahal kin'a wèè ond I mbén':

Kin'a ni kin'a lètèè i kahal pé

Pél ni pé lètèè i kahal lôs a Djob li lôs !

Lôs ni lôs lÈtÈÈ hiki yom i bé mu i pék Hilôlômbi i bagla

I djis li nla tètèè ni i djis li nla bé tètèè

I woo u nla tis ni i woo u nla bé tis

Mapubi ni djiibÈ bi bagla

Lék ni lisuni bagla

Nyingha ni sim bi bagla

Hop ni lim bi bagla

Kin'a ni kin'a, lôs bagla ni bagla lètèè Hilôlômbi a kahal

bok Mbock

Hummmmm Kin'a ni kin'a lôs ni lôs bagla ni bagla bok ni bok

Lètèè Mbock i kahal nènè

Lètèè Mbock i kahal kÈk mintchèp lètèè Mbock i kahal ômm :omm,

Oomm oommm

Mintchèp mi Mbock mi timbhè bo oooooomm oooooommmmm

Omm ni omm lètèè Um a ubè a ka sék:

MMMMMMMMNNNNNNNN

Ntchèp Oum u ka sék ndi a ka kônd:

Kop kobol kôbè ma tin'lak m'aa pam è mè ntètèè koo i nyôndi

Minkôm miminkol mi kobla

Ba ka nolba ndjan'massanga ndjan'ndjôlô

Masson munu inyo wèè kom i mboye

Oum a ka ka kônd a ka kam:

Kam kam kam kam kam mè ngam yèm

Kam kôba kam mè kwang, Kam minkôn

Kam minkôn'kam minkong mi mbock yèm
Kong Kong Kong Ndjék à ka koodè : Nyè a Ndjangoumba
Kong ték kong hés hè u nkognop ba u lès bé makong ma Ngue
Hè u nlèt lè kang kang u kan'kanga u kan'dibas
U kan'makang lè kang kang
Hè u nkan'hikang ba u lès likand mbôl è?
Lè to u mbana bé inyôl sêp I nom bé u wo bé nyu
A Ngué ma Oum
Kôdga mahôngô kôdga mimbè
Kôdga minkou kôda minkéng, Kéng kéng kéng minbéng mi
Nôgôl nyè
Bambombock ba ka tat mbock ba ka tat minkon'

Ngué a ka kén'mapénd a ka kap minkon'a ka ttén'mating ni ité mambén
Nkon'Minhindo Nkon'Mimpum
Nkon'Bikôyôp Nkon'Banjoïnjoi
Minkon'midikôa Minkon'mi min'on
Mapn ni Manga yak Minkon'mi Mbock Liaa
Ibôdôl ilom lipide li méé ipam i mbock liaa
Nséguék ni nséguék i UM lètèè djoï li Hilômlômbi li nôga ni Mbock
dïloo di aa
Ndi Mbock i kahal nyÈng dilo ditan
Nyèng ni nyèng ndi mbock i kahal sak dilo disambock
Ndi mbock i kahal sék dilo bôô mbock i kahal tôb

Tén'ttignil tipa m'aa koblak m'a pam èmè ntéhè koo i nyôndi
Omgana makon'ma Ngué tôbga mbéé sôhbanaga nding mating
bôô, bokga Mbock
Mbock i kahal sak ndi ngo Mbock i kahal sék pék Hilôlômbi Mbock
i bôga iya
Yaa Yéééé Yiiiiii Yôôôôôôôô Yuuuuuuuuu Oôô ééééé iiiii

Aaaaaaaaa U!
Kèl i yè! Mapubi.

Figura 16 – Mulher e fogo no Vilarejo Ki-Yi



Fonte: <https://villagekiyi.com/visiter-le-village/>, 2023

Canto 2 : Mbé Bibée tradução em Francês

Le “débuter” des commencements

Au commencement, rien d'autre n'existait
Que la pensée de Hilôlômbi suspendue dans le vide
Hilôlômbi lança le premier Nséguék
HIAÔÔÔÔ HIAÔÔÔÔMMM, TSIFOUTSIRA

Sa pensée se mit à tourbillonner tel un nuage d'orage
Tourbillonnements jusqu'à l'ébullition
Explosions jusqu'à l'explosion ô Dieu de puissance et du pouvoir
Explosions jusqu'à ce que tout le contenu de la pensée de Hilôlômbi
Se démultiplia :
Le visible se distingua de l'invisible
Le palpable de l'impalpable
La lumière et les ténèbres se séparèrent. Le chaud et le froid se séparèrent
Le mouvement et l'immobilité se séparèrent
Parole et silence se séparèrent. Tourbillons, explosions et séparations,
Hilôlômbi se mit à organiser le monde
Tourbillons, explosions, séparations, organisation et, le Mbock
Se mit à se révéler
Et le Mbock d'engendrer des branches et de vrombir
Et ses Gardiens désignés de reprendre en écho :
Omm ôômm ôôômmm...
En réponse s'élevèrent les vrombissement des branches :
La branche Oum dressée et émettant des sons de puissance
MMNNN gronda :

Accroche, décroche et codifie ! En finirai-je de décoder, j'ai vu
L'escargot accroupi !
Que les chaînes des esclaves se détachent et les laissent rire
Avec des rires s'échappant d'intertices entre de dents taillée
Des rires échappés des brèches entre les dents du devant

Des dents aussi blanches que la kola nacrée des eaux
Oum se mit à gronder et à s'exclamer, à défendre des causes :
Kam Kam Kam Kam, plaidant pour sa part de vision
Et pour celles des ancêtres :
Kôba le dénommé Temps et Kwang le dénommé Espace
Plaidant contre les chaînes et pour ma part d'Univers

Kong Kong Kong, la branche Ndjéck frappait aux portes
Haranguant Ndjangoumba le maître des ossements :
« Mordez le sol croquez les os
Celui qui ne se rétrécit pas dans son lit
Échappera-t-il aux lances de Ngué le justicier
Celui qui ne se durcit pas, kang kang,
Qui ne maîtrise ni buissons ni hernies
Celui qui ne maîtrise pas la magie, kang kang
Et ne contrôle même pas les petites saisons sèches,
Échappera-t-il à la cueillette des palmes de raphia ?
De sorte que, même si la saison sèche ne dure pas
Tu ne meurs pas sous la pluie ô Ngué ô Oum

Que se danse le mahôngô rituel de purification
Que battent les tambours et minkou aux lèvres résonnantes
Que sonnent les cloches ordonna la branche des thérapies
Kéng kéng kéng sonnèrent les cloches obéissantes
Et les gardiens du Mbock de protéger la hiérarchie,
Et de défendre les terres de l'Univers de Hilôlômbi
Et Ngué de clôturer des parcs de codifier les normes et de protéger des lois
Les branches du Mbock de s'attribuer des terres
Des Terres Noires et des Grises, de Terres Rouges et de Jaunes
Des Terres Montagneuses ou Désertes, Des Forêts, Des Marécages
Des terres et des terres et des Terres
Du « Fleuve Blanc lait » à « l'Univers du Rocher »
Sons du Puissance de Oum jusqu'à ce que le nom de Hilôlômbi

Envahit le Mbock

Au troisième jour, l'Univers arrangé distingua nettement le nom de Hilôlômbi. Au cinquième l'Univers arrangé d'exulter, de trembler
Tremblements ! Mouvement jusqu'à ce que l'Univers arrangé se mette à danser

Au neuvième jour !

Et l'Univers arrangé conscient chantait donc !
Attachez, détachez ! Codez, en finirait-je d'expliquer ?
Oui j'ai vu l'escargot accroupi !
Propulsez les lances de Ngué, Chantez Mbéé le commencement
Dansez Nding des 9 noeuds du symboles
Arrangez l'Univers et que le Mbock danse
Et chante la conscience de Nyambè Hilôlômbi
La conscience qui distingue et réorganise : Iya !
Yôô Yéééé Yiiiiiii Yaaaaaaa Yuuuuuuuuuuuuu
Oôô ééééé iiiiiii aaaaaaaa U !
Et ce fut le matin et il fit jour. Lumière !

Figura 17 – Homens dançam no Vilarejo Ki-Yi



Fonte: <https://villagekiyi.com/visiter-le-village/>, 2023

Canto 2 : Mbé Bibée tradução em Português

O « iniciador » dos começos

No início, nada mais existia
Além do pensamento de Hilôlômbi suspenso no vazio
Hilôlômbi lançou o primeiro Nséguék
HIAÔÔÔÔ HIAÔÔÔÔMEMM, TSIFOUTSIRA

Seu pensamento começou a girar como uma nuvem de tempestade
Remoinhos até à ebulição
Explosões até a explosão oh Deus de potência e poder
Explosões até que todo o conteúdo do pensamento de Hilôlômbi
Se multiplicou:
O visível se distinguiu do invisível
O palpável do impalpável
A luz e a escuridão separaram-se. O calor e o frio separaram-se
O movimento e a imobilidade separaram-se
Palavra e silêncio se separaram. Turbilhões, explosões e separações,
Hilôlômbi começou a organizar o mundo
Turbilhões, explosões, separações, organização e, o Mbock
Começou a revelar-se
E o Mbock começou a gerar ramos e zumbir
E os seus Guardiões designados a retomar em eco:
Omm ôômm ôôômmm...
Em resposta, levantaram-se os zumbidos dos ramos:
O ramo Oum ereto e emitindo sons de poder
MMNNN ralhou:

Pendure, pegue e codifique! Vou acabar de decodificar, eu vi
O caracol de cócoras!
Que as correntes dos escravos se soltem e os deixem rir
Com gargalhadas que escapam entre dentes cortados
Risos que escapam das fendas entre os dentes da frente
Dentes tão brancos como a cola perolada das águas

Oum começou a ralar e a exclamar, a defender causas:
Kam Kam Kam Kam, implorando por sua parte de visão
E pelas dos antepassados:
Kōba o chamado Tempo e Kwang o chamado Espaço
Alegando contra as correntes e pela minha parte do Universo

Kong Kong Kong, o ramo Ndjéck bateu às portas
Haranguant Ndjangoumba, o mestre das ossadas:
“Morda o chão, mastigue os ossos
Aquele que não encolhe em sua cama
Escapará às lanças de Ngué, o Justiceiro
Aquele que não se endurece, kang kang,
Que não controla nem arbustos nem hérnias
Aquele que não domina a magia, kang kang
E nem sequer controla as pequenas estações secas,
Será que ele vai escapar da captura das folhas de ráfia?
De maneira que, mesmo que a estação seca não dure
Você não morre na chuva, ó Ngué oom

Que se dance o mahôngô ritual de purificação
Que batam os tambores e minkou com lábios ressoantes
Que os sinos toquem e o ramo das terapias
Kéng kéng kéng tocaram os sinos obedientes
E os guardiões do Mbock para proteger a hierarquia,
E defender as terras do Universo de Hilólômbi
E Ngué de fechar parques codificar padrões e proteger leis
Ramos de Mbock para se atribuir terras
Terras Pretas e Cinzas, Terras Vermelhas e Amarelas
Terras Montanhosas ou Desertas, Florestas, Pântanos
Terras e terras e terras
Do “Rio Branco leite” ao “Universo da Rocha”
Sons da Potência de Oum até o nome de Hilólômbi
Invade o Mbock

No terceiro dia, o Universo arranjado distinguiu claramente o nome de Hilôlômbi. No quinto, o Universo arranjado de exultar, de tremer
Tremores! Movimento até que o universo organizado comece a dançar

Ao nono dia de trabalho!

E o Universo organizado consciente então cantava!
Amarre, solte! Codifique, eu terminaria de explicar?
Sim, vi o caracol agachado!
Lance as lanças de Ngué, Cante Mbéé o início
Dance Nding dos 9 nós dos símbolos
Organize o universo e que Mbock danse
E canta a consciência de Nyambè Hilôlômbi
A consciência que distingue e reorganiza: Iya!
Yôô Yéééé Yiiiiii Yaaaaaaa Yuuuuuuuuuuuuu
Oôô ééééé iiiiiii aaaaaaaa U !
E foi de manhã e amanheceu. Luz!

Figura 18 – Homem e fogo no Vilarejo Ki-Yi



Fonte: <https://villagekiyi.com/visiter-le-village/>, 2023